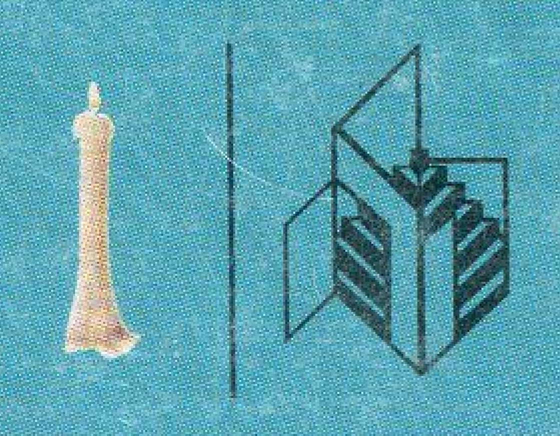
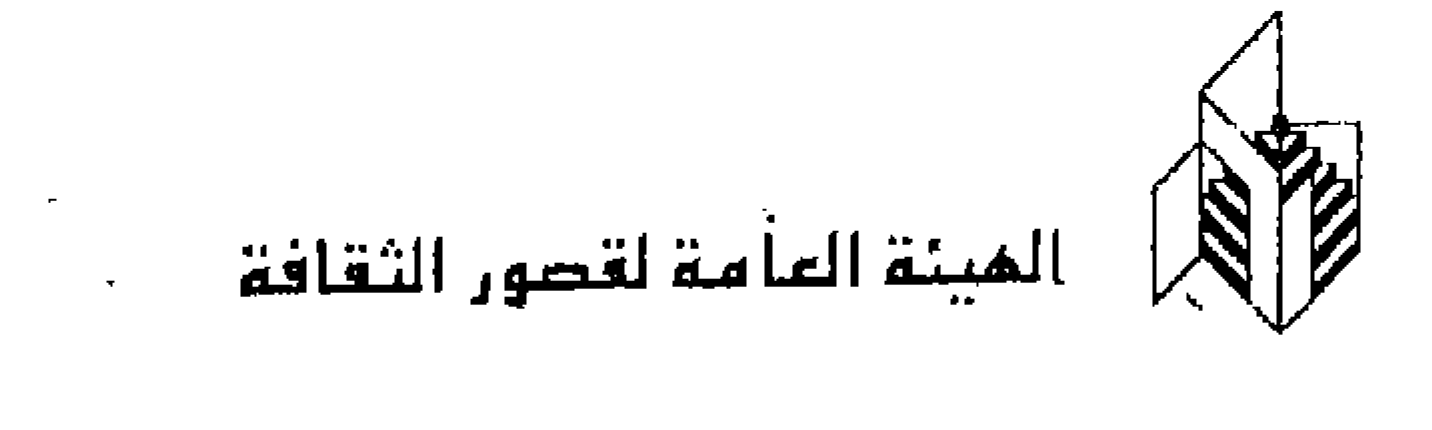
كتابات نقدية
127

التطور التقنى للملهاة عند توفيق الحكيم

عصام الدين أبو العلا



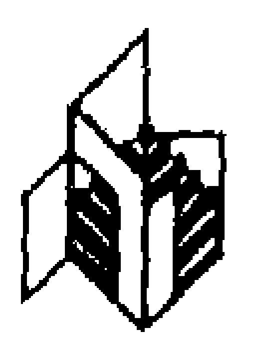
الهيئة العامة لقصور الثقافة



التطور التقنى للملهاة عند توفيق الحكيم

عصام الدين أبو العلا

أكتوبر
2002



الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - شهرية (127)

أكتوبر ٢٠٠٢

التدقيق اللغوى : ممدوح بدران

كتابات نقدية
127

التطور التقنى للملهاة
عند توفيق الحكيم

عصام الدين أبو العلا

المراســلات : باسم مدير التــحرير على العنوان التــالى
١٦ أ ش أمين سامى - القصــر العينى - رقم بريدى : ١١٥٦١

إهـــــــداء

الماضى - الحلم والذكرى : أمى وأبى

الحاضر - الحب والوفاء : ناهد زوجتي

المستقبل - الأمل والحياة : أحمد ومحمد.. ولدى

إليكم أهدى هذه الأوراق.. ثمرة صبركم معى

تقـــديم

بدأ توفـيق الحكيم (١٨٩٨ - ١٩٨٧) حـيـاته الفنية بكتـابة الملهاة، حين كتب ملهاته ذات الفصل الواحد المفقودة «الضـيف الثقيل» - ١٩١٩، وطوال فترة عطائه السخى، استمر فى كتابة الملهاة حتى آخر ملهاة كتبها عام ١٩٧٢ «**حصحص الحبوب**».. إلى جانب كتاباته المتنوعة من مسرحية جادة ومأساوية وقصة ورواية وسيرة ومقال. ويعد توفيق الحكيم من أغزر كتاب الملهاة إنتاجاً فى تاريخ المسرح المصرى .. ومن واقع القراءة التحليلية الأولية لملاهى توفيق الحكيم، أدرك الباحث أن ثمة أنماطا ثلاثة شغل بها توفيق الحكيم خلال حياته الطويلة وهى : الهزلية Farce والملهاة الخفيفة Light Comedy، وملهاة الموقف - Comedy of Situation، وأن كل نمط من هذه الأنماط الثلاثة كان يأخذ فى التطور التقنى من ملهاة إلى أخرى.

وتكمن أهمية إجراء دراسة مفصلة عن الجانب التقنى لتطور الملهاة عند توفيق الحكيم فى سببين رئيسيين :

أولهما : إلقاء الضوء على حرفية أحد أجناس المسرحية فى مصر.

وآخرهما : إلقاء الضوء على جانب هام من جوانب إبداعات حرفية الكتابة لدى أحد رواد المسرح المصرى (توفيق الحكيم).

لذا، فإن كتابة دراسة تحليلية تعنى باستخلاص ملامح التطور التقنى للملهاة يمكن أن تكشف عن بعد جديد فى حرفية كتابة المسرحية عند توفيق الحكيم بخاصة، كما يمكن أن تلقى الضوء على جانب هام من جوانب حرفية كتابة هذا الجنس الدرامى فى مصر بوجه عام، خاصة وأنه لا يوجد غير القليل من الكتابات النقدية المنشورة والدراسات العلمية غير المنشورة، التى تناولت الملهاة عند توفيق الحكيم موضوعاً لها، وهى :

١ - أبو الفتوح محمد عبد المؤمن : البطل فى مسرح الحكيم (أطروحة ماجستير)

إشراف : أ.د. شكرى عياد.

جامعة القاهرة .. كلية الآداب، ١٩٧٠.

٢ - جازية فرفانى : مصادر ثقافة توفيق الحكيم الفرنسية ..

وأثرها فى فنه المسرحى.

(أطروحة ماجستير)

إشراف : أ.د. سهير القلماوى، أ. د. سامية أحمد أسعد.

جامعة القاهرة، كلية الآداب، ١٩٨٨.

٣ - د. على الراعى : توفيق الحكيم.. فنان الفرجة وفنان الفكر.

٤ - فؤاد دواره : توفيق الحكيم. ج٢ - المسرحيات السياسية.

٥ - فؤاد دواره : توفيق الحكيم ج١ - المسرحيات المجهولة.

٦ - فؤاد عارف زيدان : آراء توفيق الحكيم فى الأدب المسرحى.

(أطروحة ماجستير). إشراف : أ. د. سهير القلماوى

جامعة القاهرة : كلية الآداب، ١٩٧٧.

٧ - د. محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم.

وبالرغم من تعدد تلك الدراسات والكتابات النقدية، إلا أنها تشترك في تعرضها للجانب الفكرى للملهاة عند توفيق الحكيم، ولا تتعرض للجانب التقنى إلا لماما، دون وضع دراسة تحليلية توضح خصائصها التقنية. ولهذا يرى الباحث أن دراسة الجانب

التقنى للملهاة عند توفيق الحكيم وبحث ملامح تطوره يمكن أن تضيف لتراث الدراسات المتخصصة التى لم تلق الضوء على هذا الجانب، كما أن هذه الدراسة يمكن أن تكون خطوة على طريق دراسة تقنية الملهاة المصرية فى أطوارها المختلفة .

هذا، وبعد قراءة ماكتبه توفيق الحكيم من ملاه - إذ ظل يكتبها قرابة خمسين عاماً - لاحظ الباحث تنوع الأنماط الملهاوية التى كتبها، وبعد قراءة تحليلية متأنية خلص إلى أن هناك ثلاثة أنماط ملهاوية داوم توفيق الحكيم على كتابتها، هى : الهزلية والملهاة الخفيفة وملهاة الموقف .. وأن كل فترة معينة من حياته كان يعكف على الكتابة فى أحد هذه الأنماط بما تمليه العوامل المؤثرة .. كما لاحظ الباحث - بعد تلك القراءة التحليلية المتأنية - ما كان يطرأ على كل مرحلة من قضايا، أفضت بدورها إلى الانتقال إلى الكتابة فى نمط جديد من أنماط الملهاة .. مما أبدى تطوراً ملحوظاً عن الملهاة الأولى وما يليها داخل كل نمط بوجه خاص، وتطوراً تقنياً من ناحية الكتابة الدرامية بوجه عام، وبذا، يمكن للباحث أن يحدد مشكلة البحث بصياغتها فى السؤال الآتى :

«ماهى ملامح التطور التقنى للملهاة عند توفيق الحكيم؟»

ولكى يجيب الباحث عن السؤال الممثل لمشكلة البحث، يقوم بالخطوات التالية :

١ - دراسة الظروف الموضوعية التى شكلت مراحل كتابة الملهاة (فى إطار كل نمط) عند توفيق الحكيم .

٢ - دراسة ملامح التطور التقنى للهزلية عند توفيق الحكيم فى الفترة من ١٩٢٤ إلى ١٩٣٢، وهى الفترة التى ركز نشاطه فيها على كتابة هذا النمط .

٣ - دراسة ملامح التطور التقنى للملهاة الخفيفة عند توفيق الحكيم فى الفترة من ١٩٣٥ إلى ١٩٤٩، وهى الفترة التى اهتم فيها بكتابة هذا النمط.

٤ - دراسة ملامح التطور التقنى لملهاة الموقف عند توفيق الحكيم فى الفترة من ١٩٥٠ إلى ١٩٦٠، وهى الفترة التى قام فيها بالتوجه لكتابة هذا النمط.

هذا، وقد اختار الباحث مجموعة من الملاهى كنماذج تحليلية اختياراً متعمدا بناء على أمرين :

الأول : الالتزام بكافة الملاهى التى لم يكتب توفيق الحكيم غيرها (فى إطار النمط) فى العام الواحد.

والآخر : اختيار ملهاة واحدة فى كل عام كتب فيه توفيق

الحكيم أكثر من ملهاة بما يخدم قضية التطور التقنى – موضوع البحث.

وفيما يلى بيان بالنماذج المختارة فى كل نمط :

*** الهزلية (١٩٢٤ – ١٩٣٢) :**

١ – المرأة الجديدة. (١٩٢٤).

٢ – رصاصة فى القلب (١٩٣٢)

*** الملهاة الخفيفة (١٩٣٥ – ١٩٤٩) :**

١ – جنسنا اللطيف (١٩٣٥)

٢ – حديث صحفى (١٩٣٨)

٣ – أريد هذا الرجل (١٩٤٦)

٤ – لا تبحثى عن الحقيقة (١٩٤٧)

٥ – أصحاب السعادة الزوجية (١٩٤٩)

*** ملهاة الموقف (١٩٥٠ – ١٩٦٠) :**

١ – أريد أن أقتل (١٩٥٠)

٢ – الصفقة (١٩٥٦)

٣ - السلطان الحائر (١٩٦٠)

هذا، وتتحدد دراسة ملامح التطور التقنى لكل نمط من أنماط الملهاة المذكورة بدراسة ملامح تطور بنائها (الحبكة، الشخصية، الزمان، الحوار، المكان، دراسة المضحك)، ثم تتبع توظيفية منذ الملهاة الأولى حتى الأخيرة .

إلى جانب تفصيل دراسة النصوص غير الكلامية (الإرشادات المسرحية) بما يضمن الوصول إلى نتائج خاصة بتوجهات توفيق الحكيم فى كل مرحلة من مراحل كتابته.

وقد فرضت مشكلة البحث إستخدام المنهج التحليلى بعامة بما فى ذلك أدوات التحليل السيميولوجية. وتتحدد مصادر البحث فى :

١ - نصوص الملاهى - محل الدراسة التحليلية.

٢ - المراجع المتخصصة فى :

(أ) حرفية كتابة الملهاة.

(ب) أنماط الملهاة.

(جـ) مصادر المضحك.

(د) الدراسات غير المنشورة التى تناولت مسرح توفيق الحكيم موضوعاً لها.

(هـ) الكتابات النقدية المتخصصة المنشورة التى تعرضت بالنقد لملاهى توفيق الحكيم/ محل الدراسة.

وينطلق الباحث من فرضية مؤداها : «إن ممارسة توفيق الحكيم لكتابة الملهاة بشكل عام؛ وكل نمط بشكل خاص، قد أكسبته تقدماً فى خبرته بحرفية كتابتها». وقد تأكد الباحث من صحة هذا الفرض، بعد أن قام بقراءة تحليلية متأنية لملاهى توفيق الحكيم.

ويقوم الباحث بتقسيم البحث إلى ثلاثة فصول :

الفصل الأول : وفيه يتناول ملامح التطور التقنى للهزلية Farce عند توفيق الحكيم فى الفترة من ١٩٢٤ حتى ١٩٣٢.

الفصل الثانى : وفيه يتناول ملامح التطور التقنى للملهاة الخفيفة Light Comedy عند توفيق الحكيم فى الفترة من ١٩٣٥ حتى ١٩٤٩.

الفصل الثالث : وفيه يتناول ملامح التطور التقنى لملهاة الموقف Comedy of situation عند توفيق الحكيم فى الفترة من ١٩٥٠ حتى ١٩٦٠.

ويقوم الباحث بالدراسة التحليلية لملامح التطور التقنى للملهاة عند توفيق الحكيم – فى كل فصل من فصول البحث –

خلال أربعة مباحث، هى :

المبحث الأول : تطور حرفية الحبكة.

المبحث الثانى : تطور بناء وتوظيف الشخصية والحوار.

المبحث الثالث : تطور توظيف الزمن والنصوص غير الكلامية.

المبحث الرابع : تطور استخدام مصادر المضحك وملامح النمط الملهاوى.

ويتحدد المجال الزمنى للبحث منذ عام ١٩٢٤، حيث كتب توفيق الحكيم أول ملهاة من تأليفه الخالص «المرأة الجديدة» حتى عام ١٩٦٠، حيث كتب آخر ملهاة من نمط ملهاة الموقف «السلطان الحائر». مع ملاحظة أن ما كتبه توفيق الحكيم بعد عام ١٩٦٠ من مسرحيات؛ كان يجنح إلى الخيالية وعدم تحديد خصائص النمط الملهاوى بوضوح، بما يضمن نسبته إلى نمط ملهاوى بعينه.

الفصل الأول

ملامح التطور التقنى للهزلية

(١٩٢٤ - ١٩٣٢)

مدخل :
توفيق الحكيم ومرحلة الكتابة لفرقة آل عكاشة

يشير حجم الإنتاج المسرحي في مصر خلال عام ١٩٢٤ إلى حجم الإقبال الجماهيري على المسرح، كما يبين مدى التنوع الذي حظيت به المسرحية المأساوية والملهاوية بأنواعها وأنماطها المختلفة، مما يعكس حاجة السوق المسرحية إلى مختلف الأقلام المحترفة، ويعطي الفرصة للأقلام الشابة أن تمارس حظها من الكتابة المسرحية؛ ففي هذا العام - ومن واقع الإعلانات الصحافية - قدم المسرح المصري تسعين مسرحية[1]، من بينها مسرحيتان ساهم في كتابتهما توفيق الحكيم، قدمتهما فرقة آل عكاشة على مسرح الأزبكية في نوفمبر من نفس العام، ويذكر نص أول إعلان خاص بهاتين المسرحيتين اسم توفيق الحكيم على النحو الآتي :

«الروايات التي ستمثلها فرقة عكاشة

* **العريس – بقلم حسين توفيق.**

* **خاتم سليمان – بقلم «مصطفى ممتاز وحسين الحكيم»[٢].**

ويوضح توفيق الحكيم إيراد اسمه على هذا النحو، بقوله :

«ظهرت العريس وكذلك خاتم سليمان سنة ١٩٢٤. وقد حرصت أول الأمر على أن أحذف اسم الأسرة من الإعلانات، حتى لا أستلفت نظر أهلى، جعلت اسمى وخاصة فى الإعلانات الأولى – هكذا : (حسين توفيق) .. فقط، لا غير .. وبهذا ظل أهلى إلى وقت ما لا يشعرون بشىء مما أفعل فى هذا الجو والمجال ...»[٣].

ويبدو أن ذكر توفيق الحكيم اسمه على هذه الكيفية لم يزد عن الشهرين؛ ذلك أن اسمه كاملاً قد ذكر فى صحيفة **(كوكب الشرق)** على النحو التالى :

«خاتم سليمان على مسرح الأزبكية تأليف مصطفى ممتاز وحسين توفيق الحكيم»[٤].

وهذا يبين لنا أن توفيق الحكيم قد ذكر اسمه كاملاً بعد أقل من شهرين من تاريخ أول إعلان عن المسرحية؛ مما يوضح أنه لم يأبه بعلم أهله بممارسة الكتابة للمسرح. ويبدو أن تعطش السوق المسرحية لمختلف أنواع النصوص الدرامية، قد شجع

توفيق الحكيم على الاستمرار فى الكتابة المسرحية؛ خاصة وأن وجهة نظره تجاه مجتمعه قد بدأت تتبلور وتتضح أمام عينيه؛ وبخاصة قضية المرأة العصرية التى بدأ أثرها جلياً فى الأوساط المثقفة من المجتمع المصرى.

ويصف توفيق الحكيم حالته – أثناء بدء إنتاج مسرحيتيه المذكورتين – بقوله :

«كان في عزمى أن أنتهز فرصة إجازة الصيف وأبدأ العمل فى مسرحية عن المرأة الجديدة، التى أخذت تخلع (اليشمك) خصوصاً بعد مظاهرة السيدات وتفريق البوليس لهن وعلى وجوههن البراقع البيض.. كان حقا من معالم ثورة ١٩١٩ اشتراك السيدات فيها لأول مرة فى تاريخ مصر .. مما كان يبشر بقرب تحقيق أحلام قاسم أمين فى مطالبته بالسفور .. وكانت لى أفكار معينة فى مستقبل المرأة وسفورها أردت أن أبرزها فى مسرحية..»(٥).

ويشير توفيق الحكيم إلى الظروف التى أنهى فى ظلها مسرحية (المرأة الجديدة) بقوله :

«انتهت الإجازة الصيفية وعدت إلى القاهرة حاملاً مسودة (المرأة الجديدة) وقد أتممتها.. كان شهر أكتوبر قد أقبل،

فوجدت مسرح الأزبكية قائما على قدم وساق، يجرى التدريبات على (خاتم سليمان) و (العريس) ..»[٦].

وهذا يدل على أن توفيق الحكيم قد أتم كتابة مسرحية (المرأة الجديدة) فى صيف عام ١٩٢٤، ولم يكتبها – كما ذكر هو نفسه – عام ١٩٢٣[٧] وقد نشرها أول مرة عام ١٩٥٢ مع ست مسرحيات أخرى فى كتاب «أخبار اليوم» بعد أن أجرى عليها الكثير من التعديلات التقنية[٨]. وفى نفس العام – ١٩٢٤– حصل توفيق الحكيم على ليسانس الحقوق، ويصف شغفه بالفن المسرحى وأهله وقتئذ قائلا :

«لم يكن هناك بالطبع ما يبشر وأنا بالحقوق بأى رغبة عندى فى تلك المهنة – مهنة القانون، وأنا الذى كان يصاحب أهل الفن، حتى أثناء الدراسة كنت أوالى حضور التدريبات (البروفات) يوميا.

وكنت أحياناً كثيرة لا أكاد أغادر خشبة المسرح، وأود لو ألتصق بها التصاقا طول نهارى، بضوئها القليل وضجيجها الكثير أمام صالة مقفرة نهاراً غارقة فى الظلام. ومع ذلك كان كل شىء أمامى زاخراً باهراً، حتى مشاكل أهل الفن كان يحلو لى متابعتها والاشتراك فيها ..»[٩].

وظل توفيق الحكيم على هذه الحال، إلى أن سافر إلى فرنسا عام ١٩٢٥ ليدرس القانون بناء على توجيه من لطفى السيد لوالده الذى اشتكى له من عدم رغبة ابنه فى المحاماة لاهتمامه بالأدب[١٠] كان قبلها قد ترك مخطوطة **(المرأة الجديدة)** لدى فرقة آل عكاشة، ثم بدأ يكتب - لغرض التمثيل أيضاً - فى هذه الفترة أوبريت **(على بابا)** التى بدأها فى مصر وأكملها فى فرنسا[١١]. ثم أرسلها إلى فرقة آل عكاشة (شركة ترقية التمثيل العربى - عكاشة وشركاهم)، حيث قدمتها على مسرح حديقة الأزبكية أول مرة مساء الخميس الرابع من نوفمبر عام ١٩٢٦، وبعدها باثنى عشر يوماً قدمت نفس الفرقة على نفس المسرح مسرحية **(المرأة الجديدة)**؛ فى ليلة الثلاثاء الموافق السادس عشر من نوفمبر. وقد لعب دور البطولة فى مسرحية **(على بابا)**: زكى عكاشة أمام علية فوزى، من ألحان الشيخ زكريا أحمد، أما المسرحية الثانية فقد أخرجها المدير الفنى للفرقة عمر وصفى، وقام بدور البطولة بشارة واكيم وعباس فارس أمام الآنسة علية فوزى[١٢].

وتثير مسرحية **(على بابا)** قضية أساسية؛ إذ إن توفيق الحكيم لم يهتم فيها بأية قضية اجتماعية ملحة، مثلما فعل فى

سابقتها **(المرأة الجديدة)**، إنما هى قطعة ملهاوية فانتازية غنائية تتمتع بمتطلبات السوق المسرحية؛ إذ تحتوى على ثيمات: الحب والغيرة والانتقام، إلى جانب احتوائها على الرقص والغناء والموسيقى، إضافة إلى كونها عملا ملهاويا[١٣] وليس غريبا على فرقة مثل آل عكاشة أن تبدأ عملى توفيق الحكيم (المرأة الجديدة وعلى بابا) بمسرحية (على بابا) بالرغم من أن مسرحية (المرأة الجديدة) قد تسلمتها الفرقة من مؤلفها قبل سفره بعام كامل، بينما كان أرسل مخطوطة المسرحية الثانية (على بابا) بعدها بعامين.

وتشير الباحثة «سزدل ياسين» إلى أن قصة (على بابا) قد غزت المسرح الفرنسى فى القرن التاسع عشر، فعالجها ثلاثة من كتابها : فكتب (بيكسر يكور) (على بابا أو الأربعين لصاً) سنة ١٨٢٣، ثم نشر (سكريب) مسرحية (على بابا) سنة ١٨٣٣، وفى سنة ١٨٨٧ قدمت أوبرا (على بابا أو الأربعين لصاً) من تأليف ألبرت فانلو ووليام بوسناك، وهى تتكون من ثلاثة فصول مقسمة إلى ثمانى لوحات، وتؤكد الباحثة أن الحكيم اقتبس مسرحيته من هذه الأوبرا[١٤]، كما تذكر نفس الباحثة أن إضافة الحكيم للمسرحية تتلخص فى حذف كثير من البهرج

والزخارف الزائدة التى حشدها (فانلو) بها، وفى حذف كل ما من شأنه أن يسيء إلى الشرق والتى لم يرض هو عنها ..[١٥] أى أن توفيق الحكيم قام بإعداد هذه الأوبراكوميك بما يتلاءم ومتطلبات السوق المسرحية في مصر - بما تحمل من احترام لتقاليد المجتمع المصرى وأعرافه، ولم يشغل باله بمعالجة إحدى القضايا المجتمعية الملحة فى ذلك الوقت. وهذا يدل على أن تزايد تعطش السوق المسرحية إلى النصوص قد دفع توفيق الحكيم إلى اقتباس نصوص غربية، لا الاعتماد على تأليفه الخالص. ويبدو أن اختيار توفيق الحكيم لنص فانلو يرجع - إلى جانب إمكانات النص الفرنسى الأصلى - إلى معرفة المسرحيين المصريين بفن فانلو، حيث قدم أمين صدقى فودفيلته (قنصل الوز) فى ديسمبر عام ١٩٢٥ على مسرح الريحانى، وهى مأخوذة عن مسرحية (الليل والنهار) للكاتب الفرنسى ألبيرفانلو[١٦].

أمضى توفيق الحكيم - فى فرنسا - ثلاث سنوات فى المشاهدة والاطلاع، ثم عاد إلى مصر ولم يتمكن من الحصول على درجة الدكتوراه فى القانون - التى سافر من أجلها - ثم عمل وكيلا للنائب العام بطنطا عام ١٩٢٩[١٧] وبعد ثلاث سنوات

أتم كتابة مسرحيته (رصاصة فى القلب)، التى أنشأها خصيصاً لفرقة أنصار التمثيل وقصد بها أن تكون نقطة التقاء أو محاولة تآلف بين المسرح الجاد الذى كان يتطلع إليه وبين الفن الترفيهى الذى كان سائداً على خشبات المسارح وقتئذ. وقد ساعدت بعض الظروف على ألا تمثل هذه المسرحية على خشبية المسرح[١٨] وتصف ليلى نسيم أبو سيف ظروف المسرح المصرى وقتئذ فى أن النشاط المسرحى قد أخذ فى التقهقر بصورة واضحة فى أواخر العشرينات، فقد بدأ الجمهور يفقد اهتمامه بالمسرح، لانصرافه إلى مجالات أخرى للتسلية. وتذكر أن يوسف وهبى - مثلا - قد فقد نسبة كبيرة من جمهوره على إثر الزيارات المتتابعة للفرق الأجنبية كالكوميدى فرانسيز. وفى عام ١٩٢٥، قامت أول محاولة منتظمة لإنتاج فيلم مصرى، فى الوقت الذى صادفت فيه الأفلام الأمريكية إقبالاً جماهيرياً ملحوظاً، واجتذبت هى والأفلام المصرية نسبة كبيرة من جمهور المسرح. كذلك أقبل الجمهور على عروض (الميوزيك هول)، لما كانت توفره للمتفرج من متعة سهلة، مما كان له أسوأ الأثر على نشاط المسرح وبخاصة الملهاوى. إضافة إلى أن بديعة مصابنى قد افتتحت صالتها عام ١٩٢٦، واستطاعت أن تجتذب

الجماهير إلى توليفتها المتميزة من العروض التى تجمع بين الأغنية والإسكتش والمونولوج والرقص البلدى والغناء الشرقى وموسيقى التخت، وهى بذلك توفر للمتفرج تسلية أشد روعة من عروض المسرح الملهاوى[١٩].

ويذكر توفيق الحكيم الظروف التى كتب فى ظلها مسرحية (رصاصة فى القلب) قائلا :

«ما من شك أن تطاحن الأحزاب السياسية كان قد صرف الأذهان عن الفن وأهله. كما أن الأزمة المالية التى اجتاحت العالم عامة ومصر خاصة حوالى عام ١٩٣٠. ولعل هذا أهم الأسباب - التى أثرت فيما أثرت على المسرح.. لم أجد إذن أمامى أى مجال لتمثيل ماكنت قد كتبت فى ذلك الحين من مسرحيات منوعة. لم يبق على نشاطه الأول إلا فرق الهواة مثل جمعيه أنصار التمثيل فوجدت فيها حلقة الاتصال بالماضى فكتبت لها خاصة مسرحية (رصاصة فى القلب) (...) ولكن الخمول لم يلبث أن دب أيضاً فى جمعية أنصار التمثيل. فبقيت هذه المسرحية أيضاً بلا تمثيل ..»[٢٠].

وإذا كان توفيق الحكيم قد حاول مجاراة السوق المسرحية فى مصر وكتب لها مسرحيته..(رصاصة فى القلب)، وماذا كانت

السوق المسرحية قد رفضت قبولها عام ١٩٣٢، فإن ذلك قد عاد بالأثر النفسى السيئ عليه .. فيصف هذه الفترة - لصديقه الفرنسى أندريه - قائلاً :

«إنى أعيش فى جو فكرى - إن كان فى مصر ما يسمى بالجو الفكرى - لا يستطيع أن يعيش فيه مثلى، أصدقاء الماضى أصبحوا لا يصلحون اليوم لى، فحديثهم ونكتهم وطريقة قتلهم للوقت لما يزهدنى فى الجلوس إليهم، وإن شئت وصفاً دقيقاً لحالى فهو يتلخص فى كلمة واحدة : الوحدة .. الوحدة فى أكمل وأقسى معانيها ..»[٢١]

وفى تلك الفترة، إثر عودته من باريس، كان توفيق الحكيم أشد التصاقاً بكل الأحداث الفنية الجارية فى فرنسا، يتابع أخبارها من خلال الدوريات والجرائد المختلفة[٢٢]، ويبدو أن وجود الحكيم فى فرنسا فى الوقت الذى زخرت فيه بمختلف المذاهب الحديثة جعله يلتفت فى لهفة جامحة إلى كل هذه المذاهب محاولاً الاستفادة منها بما يتلاءم وطبيعة البيئة المستقبلة...[٢٣]، فى الوقت الذى يعطى ظهره لمتطلبات السوق المسرحية المصرية التى ماعادت تلائم همومه المسرحية الجديدة. خاصة وأنه عاد ليعمل فى القاهرة عام ١٩٣٣ مديراً لإدارة

التحقيقات بوزارة المعارف[٢٤]، ثم ظهرت - فى نفس العام - أول مسرحية مطبوعة له فى كتاب وهى مسرحية (أهل الكهف) التى استقى موضوعها من القرآن الكريم، وقد افتتحت الفرقة القومية نشاطها التمثيلى بهذه المسرحية عام ١٩٣٥، من إخراج وتمثيل زكى طليمات، ولعب دور البطولة فيها : عزيزة أمير وعمر وصفى فارس[٢٥]. وفى عام ١٩٤٠ ترجمت هذه المسرحية ونشرت بالفرنسية بمقدمة تاريخية لجاستون فييت الأستاذ بالكوليج دى فرانس[٢٦]. لذا، تمثل هذه المسرحية فاتحة مرحلة جديدة من مراحل الكتابة المسرحية عند توفيق الحكيم. وهى مرحلة كتابة مسرحيات لغرض النشر فى المقام الأول. يقول توفيق الحكيم لصديقه الفرنسى أندريه، يصف له حلمه فى كتابة مسرحية على نمط (أهل الكهف) :

«لو أمكن إدخال الحوار قالباً أدبياً وباباً مرعياً فى الأدب العربى! (...) أتدرى يا أندريه لماذا لا أتوقع نجاحاً؟.. لأن التمثيل فى بلادنا أو التشخيص هو حتى اليوم بمعزل عن الأدب، فالرواية التمثيلية عندنا شىء يمثل ولا يقرأ، وربما كان للأدب عذره فالتمثيلية لدينا لا يمكن أن تقرأ، لأنها قائمة على مجرد الحوادث المثيرة والحركات والمفاجآت! ولا تعرف بعد

الحوار القائم على دعائم الفكر والأدب والفلسفة .. لكن إذا وجد هذا الحوار الأدبى الفكرى الصالح للمطالعة فماذا ترى يكون موقف الأدب العربى منه!؟»[٢٧].

ويبدو أن النجاح الذى حققته (أهل الكهف) قد ساعده على المضى قدماً نحو تحقيق آماله فى كتابة مسرحيات تضمن خلودها التاريخى والجغرافى بنشرها وإمكان ترجمتها إلى لغات حية أخرى غير العربية بالإضافة إلى إمكان تمثيلها عل خشبة المسرح. ونرى أن ترجمة هذه المسرحية إلى اللغة الفرنسية فى صدر حياته الفنية قد عضد عنده فكرة الكتابة باللغة العربية الفصحى لسهولة نقلها إلى اللغات الأخرى دون أدنى عائق من عوائق المفردات اللغوية المحلية. أما نمط الكتابة على منوال مسرحية (رصاصة فى القلب) فقد استثمره توفيق الحكيم فى مجال آخر هو الفنه السينمائى؛ إذ أنتجت له شركه أفلام محمد عبد الوهاب موضوع مسرحيته (رصاصة فى القلب) عام ١٩٤٤، سيناريو وإخراج محمد كريم، بنفس العنوان، وقام بدور البطولة: محمد عبد الوهاب، راقية إبراهيم، إلهام حسين، وفاتن حمامة. كما قام توفيق الحكيم نفسه بكتابة الحوار[٢٨]. وقد دفعت هذه النجاحات التى أبلاها توفيق الحكيم فى مجالات

أخرى، غير مجال الكتابة المسرحية المسايرة لمتطلبات السوق وأهوائه، أن أعلن سخطه على مرحلة الكتابة لفرقة آل عكاشة، قائلاً :

«فى حياتى جانب مجهول أردت ألا أعترف به، ورأيت أن أقصيه وأن أسدل عليه الستار، لأنه فى نظرى اليوم لا يتصل بأدبى ولا يجوز أن يدخل فى عداد عملى، ذلك هو عهد اشتغالى بالقصص التمثيلى لفرقة عكاشة حوالى ١٩٢٣(*)»(٢٩)

ونخلص مما تقدم إلى أنه إذا كانت هناك أسباب موضوعية قد دفعت توفيق الحكيم إلى أن يكتب مسرحيات ذات طابع فنى خاص لخشبة المسرح، وأهمها أحوال السوق المسرحية وازدهارها، إلى جانب الرغبة الجامحة لدى توفيق الحكيم الناتجة عن قناعاته الشخصية بماهية الفن المسرحى وغاياته، فإن هذه الأسباب نفسها - مع تغيرها إلى النقيض - هى المسئولة عن تغير نمط الكتابة الدرامية وتحوله إلى مرحلة أخرى من مراحل الكتابة عنده، وذلك بأن تحولت السوق المسرحية إلى حالة كساد بين، كما أوضحنا، إلى جانب تغير قناعات توفيق الحكيم نفسه بعد قضائه فى فرنسا أكثر من ثلاث سنوات من المشاهدة والمطالعة الفنية، إضافة إلى نجاحات مسرحية (أهل

الكهف) غير المتوقعة؛ فقد نشرت ومثلت وترجمت إلى اللغة الفرنسية، وهى تمثل قناعاته وطموحاته الفنية الجديدة. وبذا نرى أن مسرحيتيه (المرأة الجديدة) و (رصاصة فى القلب) تمثلان مرحلة هامة من مراحل الكتابة الدرامية عند توفيق الحكيم، وهى مرحلة الكتابة للمسرح، ويأتى دور دراستها تقنياً لمعرفة خصائصها وملامح تطورها.

المبحث الأول
تطور حرفية حبكة الهزلية

١ - المرأة الجديدة :

«مع فتح الستار فى الفصل الأول، يكشف المنظر المسرحى عن ثلاثة رجال نائمين فى أوضاع عشوائية فى حجرة الصالون غير المرتبة، وقد خلفوا من ورائهم زجاجات خمر فارغة متعددة الأشكال. يدخل سامى بصحبة الخادم، حيث يوقظ أصدقاءه معلنا أسماء كل منهم :

محمود بك، على، وشاهين، وبذا يكشف المؤلف عن أسماء بعض شخصيات المسرحية عبر هذه الحيلة.

يحاول سامى إيقاظ النائمين، ولكن ما إن تدق الساعة معلنة تمام الخامسة والنصف، حتى يفيق محمود بك منتبهاً لميعاده الهام مع صديقته، لذا لا يتوانى عن مساعدة سامى فى إيقاظ كل من على وشاهين(٣٠).

يأمر محمود بك خادمه بتنظيف الغرفة وتنظيمها، ويطلب من أصدقائه سرعة مغادرة المنزل لأن لديه ميعاداً هاماً مع صديقته في تمام الساعة السادسة، وبعدما يشكو له سامي من أن زوجته قد هجرته منذ أربعة أشهر، يحاول محمود بك أن ينصح ابن عمه على بأن يذهب إلى زوجته الغنية حتى لا تغضب وتحرمه من مالها، ثم يكشف لأصدقائه أن ابن عمه شاهين يريد الزواج من ثرية، فيعلن على أن الجمال ضروري إلى جانب الثراء المادي. وبينما يكشف محمود بك عن ضيقه من وجودهم أثناء انتظاره ميعاداً شخصياً، يصل الخادم ليعلن عن وصول سيدة تطلب مقابلته، فلا يجد محمود بك مفراً من إخفائهم في إحدى الحجرات، ويقوم بعدها بتعديل هيأته استعداداً لاستقبال السيدة، لكنه يكتشف أنها فاطمة هانم زوجة ابن عمه علي، وقد جاءت لتسأل عن زوجها الغائب منذ ليلة الأمس[٣١].

تواجه فاطمة هانم محمود بك بأن ابنته ليلى قد تأثرت بدعاوى سفور المرأة ونهضتها، وتحثه - كامرأة محافظة - على أن يوجه ابنته تربوياً التوجيه السليم، وتكشف له عن الشائعات التي تقول بأن ليلى قد اصطحبت عمتها إلى حلوان هرباً من العباسية التي يعرف ساكنوها حقيقة علاقتها بزوج صديقتها،

لكن محمود بك ينفى ذلك، ثم يقنعها بالذهاب إلى البيت لتلحق بزوجها، كما يستطيع أن يقنع على بأن يلحق بها. وبينما يحاول إقناع شاهين وسامى بترك المنزل، يسمع طرقاً على الباب، فيدخلهما بسرعة إلى إحدى الغرف، ويعدل من هيأته استعداداً لاستقبال صديقته، لكنه يكتشف أن القادم هو هاشم أفندى سكرتير أعماله(٣٢).

يضيق سامى من سلوك محمود بك ويترك المنزل. بعدها يوضح هاشم أفندى لمحمود بك أن ساكناً بعمارته لم يسدد قيمة ثلاثة أشهر كاملة، فيأمره محمود بك أن ينذر هذا الساكن بإخلاء مسكنه إن لم يسدد ماعليه من أقساط. وبعد ذهاب هاشم أفندى، يطرق الباب. فيهرع محمود بك ويدخل شاهين إلى الغرفة، ثم يعدل من هيأته لاستقبال من بالباب، لكنه يبهت ما إن يكتشف أن القادم هو ابنته ليلى وقد جاءت بعد وفاة عمتها. ويحاول محمود بك أن تعيش ليلى فى عزبته بقليوب مع دادتها زينب»(٣٣).

هنا يكون المؤلف قد أنهى مرحلة التمهيد ليعلن مرحلة التعقيد، حيث ترفض ليلى أن تعيش بعيداً عن أبيها، فى الوقت الذى يفكر فى الاستقلال ليعيش كما يهوى بعيدا عن المسئوليات

المنوطة به كـأب، يقترح محـمود بك على ابنتـه الزواج وأن يكتب العمارة باسمها، لكنها تبدى رفضـها لفكرة الزواج كلية. وفى الوقت الذى تقوم فيه بتجميل هيأتها بإحدى الحجرات، يدخل الخادم معلنا أن سيدة ما تنتظره فى سيارة أسفل مسكنه فيرسل شاهين ليعتذر لها ويضرب لها ميعاداً آخر. وحين يصل هاشم أفندى، يسر له محمود بك عن قلقه إزاء رفض ابنته فكرة الزواج ويطلب منه أن يبحث لها عن زوج مناسب، وعندما تدخل إليهما ليلى يغيران مجرى الحوار ويتحدثان عن موضوع نجيب بك حلمى - الساكن الذى تأخر عليه دفع قيمة ثلاثة أشهر من إيجار شقته بالعمارة، فيخبره محمود بك أن ليلى أصبحت هى صاحبة العمارة منذ الآن، وعليها أن تواجه مشاكلها بنفسها. وحين يكشف لها هاشم أفندى عن الحيلة التى تهرب بها هذا الساكن من دفع الإيجار، تطلب منه ألا يطالبه بالإيجاز نهائياً[٣٤]. وبذلك، ينتهى الفصل الأول بعد أن وضع المؤلف أول خيط من خيوط عقدة المسرحية.

يبدأ الفصل الثانى بمداعبات لفظية وحركية بين نجيب بك حلمى - الساكن بعمارة محمود بك لمعى - وصديقته نعمت التى تذكره بالمبلغ الذى استدانه منها، وبعد سلسلة من محاولات

التهرب من هذا الموضوع، يستطيع أن ينسيها مؤقتاً ما عليه من مال، ويعود إلى مداعبتها ثانية. يصل المحصل ويسأل عن نجيب بك فيجيبه الخادم بأنه غير موجود، وبينما ينذره المحصل بأنه سيحصل على ماله بالقانون يصطدم به نجيب بك أثناء عدوه وراء نعمت، ويستطيع نجيب بك أن يؤخر سداد ما عليه من مال شهراً آخر. بعدها تسأله عن رصيده بالبنك فيخبرها أنه فقد معظم ثروته. ثم يصل الخادم ويطلب قيمة الإيجار منه، فيتهرب من الدفع بحجة أن الإيصال لم يصله فى صباح أول أيام الشهر، ويعد بأن يدفع قيمته فى صباح أول الشهر التالى[٣٥].

يذهب الخادم ثم يأتى ليطلب قيمة شهرين متأخرين من ثمن خدمته، لكن نجيب بك يقنعه بأنه سوف يورثه عقاراً بعد وفاته، كما يستطيع أن يقنع نعمت التى عاودت المطالبة بمالها - بأنه يرى أن صداقته لها سوف تفتر إن هى استردت مالها منه. يدخل هاشم أفندى ويقترح على نجيب بك فكرة الزواج من صاحبة العمارة الثرية، لكن نجيب يرفض ذلك بشدة، وما إن يرى هاشم أفندى ليلى أمام شقة نجيب - فى طريقها إلى أسفل العمارة - حتى يدعوها لتدخل لبضع دقائق حتى تسوى موضوع الأجرة المستحقة، ثم ينزل هاشم أفندى لإحضار

الإيصالات ويتركها مع نجيب بك. ومن خلال محاورتهما معاً، يكتشف نجيب بك أن ليلى ترفض فكرة الزواج نهائياً، بينما توافق على فكرة الصداقة، فيبهت، ثم تدعوه لقضاء يوم فى عزبة أبيها بقليوب. تخرج نعمت من إحدى الغرف وتكتشف وجود ليلى فتواجهها، ولا يجد نجيب بك مفراً سوى الانسحاب بهدوء. تعلن نعمت عن ظنها بأن ليلى قد جاءت لشقة نجيب لتستحوذ عليه مثلما استحوذت على زوجها سامى من قبل، فى الوقت الذى تحاول ليلى أن توضح لها أنها قد تركت سامى منذ شهرين، وأن نجيب بك ماهو إلا ساكن بعمارتها، ثم تواجهها بأن مسئولية فقدها لزوجها تعود إليها هى لأنها عرفتها به بعد أن ألحت عليها فى ذلك. تتجه نعمت إلى الغرفة التى اختبأ بها نجيب بك، وتأتى به وهى تسحبه من رابطة عنقه بينما ينتهى الفصل الثانى مع ابتسامة ليلى من هذا الموقف[٣٦].

يبدأ الفصل الثالث بين كل من محمود بك وعلى وزوجته فاطمة حول وظيفة شاهين، حيث يعمل سكرتيراً لدى ابن عمّه محمود بك. ويخبرهم محمود بك أنه رفت من وظيفته بالحكومة لإصراره على اصطحاب كلبه معه إلى مقر عمله. تصل مجموعة من الخطابات، ويفض محمود بك إحداها، فيعجب من مطالبة

إحدى السيدات بمبلغ من المال كانت قد أدانته به، ثم يكتشف أن الخطاب ليس له وإنما لنجيب بك. ثم يفض خطاباً آخر، ويعلن مضمونه للجميع : إن سامى قد يأتى إلى العزبة اليوم. كما يتأكد نجيب بك أن نعمت قد عزمت على استرداد مالها منه. وبعد مشادة كلامية بين على وزوجته فاطمة، تترك فاطمة المكان فى ضيق، وينصح محمود بك على أن يذهب وراءها ويصلح ما بينهما. وحين يرى شاهين هذه المشادة الكلامية بين على وزوجته، يعلن أن الزواج من مجرد امرأة غنية شىء لا يطاق. بعدها، تخلو حديقة العزبة بقليوب لكل من محمود بك ونجيب بك، حيث يسأل الأول الثانى عن موعد عقد القران بليلى، فيعلن نجيب بك أنه سوف يكون بعد يوم واحد فقط. ويثلج هذا الخبر صدر محمود بك، رغم علمه بالموقف المالى المحدود لنجيب بك[٣٧].

تدخل ليلى وتخبر والدها بأن شخصا ما بالخارج يود مقابلته، وحين يذهب محمود بك، يبلغها نجيب بك بأنه حدد موعد عقد القران بعد يوم واحد، تضيق ليلى من هذا الخبر، وتعلن أنها لا تحبه، ولا تريد أن تتعدى علاقتهما علاقة الصداقة، مما يدفع نجيب بك إلى إعلان نيته ترك العزبة، فتنزعج ليلى لهذا

الخبر وتكشف له عن مقدار حبها، وبينما هما يتعانقان وهو يقبلها، ويعلن لها عن مقدار حبه، يسمعان صوت شاهين، فتتراجع ليلى عما صرحت به قبلاً وتطلب منه أن يكونا مجرد صديقين، ثم تترك المكان مسرعة إلى المنزل، وهى فى حال من الضيق.

يصل محمود بك ويخبر نجيب أن نعمت قد أرسلت شخصاً لطلب ما عليه من دين فأعطاها المبلغ كاملا. ينزعج نجيب من هذا الخبر، خاصة وأن محمود بك لا يعلم أن فكرة زواجه بابنته قد انتهت[٣٨].

يعتقد محمود بك أن سبب ضيق نجيب بك هو دفع ما عليه من مال لنعمت، لذا يطمئنه أنه سوف يسترد ماله فى أى وقت يستطيع فيه نجيب بك أن يرده. يتركه نجيب بك ويذهب إلى المنزل، بينما يخرج علي إلى الحديقة ويروى لمحمود بك كيف أن زوجته فاطمة تريده أن يقيم لها زاراً فاخراً، كما يخبره عن تألمها من عدم مجيئه للاطمئنان عليها. يذهب محمود بك - بصحبة على - لمصالحتها، بينما يأتى نجيب بك فى ملابس السفر ممسكاً بحقيبته، ولكن محمود بك يكتشف خروجه المفاجئ فيواجهه، مما يضطر نجيب بك - بعد كثير من

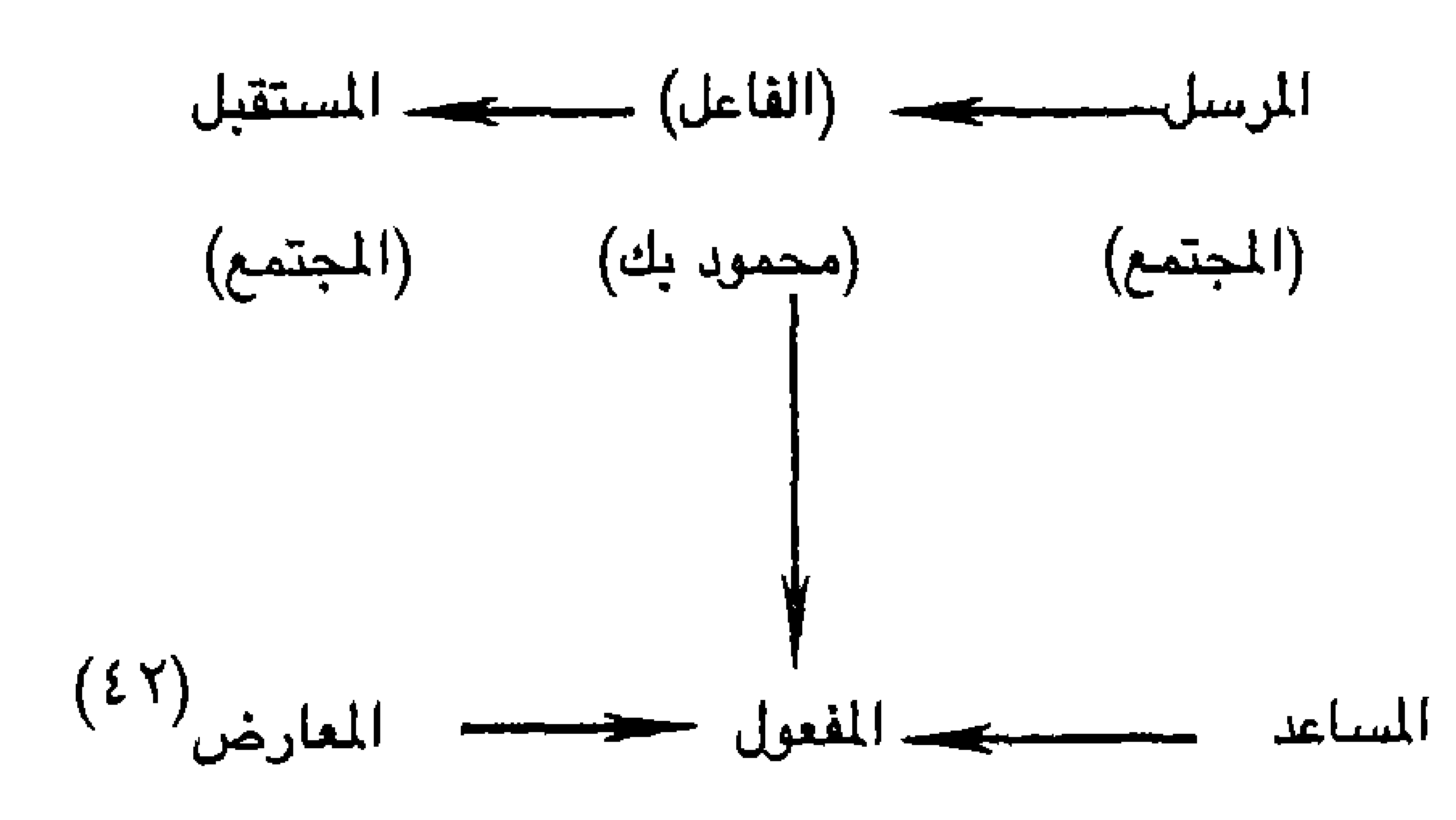
محاولات التهرب من هذا الموقف - إلى الاعتراف بأنه كان يود السفر خاصة وأن ليلى أعلنت رفضها للزواج منه، ويطلب من أبيها أن يردها عن أفكار السفور لكى ترضى بالزواج يذهب محمود بك إلى المنزل، بينما يبقى نجيب بك وحيداً فى الحديقة(٣٩).

تصل مرحلة التعقيد إلى ذروتها مع دخول نعمت إلى نجيب بك، وتخبره بأنها جاءت لتعتذر له عن إرسال أحد الأشخاص لتطلب ما عليه من مال، وبينما تطوقه بذراعيها تدخل ليلى من جهة، ويدخل سامى من الجهة المقابلة، فتبهت ليلى حين تواجهها نعمت - أمام نجيب بك - بسر علاقتها بزوجها سامى، وتبهت نعمت لاكتشاف سامى طبيعة علاقتها بنجيب بك(٤٠).

يهم نجيب بك بالانصراف، فيطلب منه محمود بك أن ينتظر بعض الوقت، فيواجهه نجيب بك ويعلن له أنه لايريد الزواج بابنته ليلى لسفورها، وأن ثمة نساء أخريات قد خلقن للزواج، ثم يترك العزبة ويخرج. ويواجه سامى زوجته نعمت ويتهمها بأنها هى التى عرفته بصديقتها ليلى لكى تسنح لها فرصة إقامة علاقات مع رجال آخرين، ثم يترك العزبة أيضاً. ومع إسدال ستار النهاية، يقلب محمود بك نظره بين ليلى ونعمت وقد

تملكهما الشعور بالخزى(٤١).

بعد عرض العناصر التى تتكون منها حبكة مسرحية (المرأة الجديدة) - العناصر الرئيسية والثانوية - يمكن القول بأن بناء النص قد اعتمد على بنية عميقة تتصف بتحول عناصرها خلال الفصلين الأول والثالث؛ ففى الفصل الأول يتمثل الفاعل الرئيسى في شخصية «محمود بك»، الذى يتحرك فى بنية قوامها العناصر الآتية :



إن محمود بك يسعى - بعد موت شقيقته وعودة ابنته إليه - إلى التخلص من ابنته الشابة ليلى بطريقة يضمن بها حريته فى إقامة علاقة عاطفية بامرأة دون رقيب، كما يطمئن إلى سعادة ابنته كفتاة شرقية؛ حيث يعرض عليها أولا أن تعيش فى عزبته بقليوب مع دادتها، وحين ترفض لايجد وسيلة مضمونة لتحقيق

رغبته سوى البحث لها عن زوج مناسب، ويساعده هاشم أفندى فى ذلك، حيث يبين له أن أحد سكان العمارة هو شاب من عائلة كريمة وهو يصلح لأن يكون زوجاً لائقاً لليلى .. ولكن ليلى تعترض على فكرة الزواج نفسها؛ إذ تؤكد أنها لن تتزوج إلا بعد أن يعرف الرجال قيمة المرأة فى المجتمع. وهنا يمكن ملاحظة أن المجتمع - بما يحوى من تقاليد وأعراف - يظل قيمة فاعلة كمرسل تدفع بمحمود بك إلى تزويج ابنته كفكرة مرضية للخلاص منها، كما يظل المجتمع أيضا قيمة فاعلة كمستقبل؛ إذ يضمن زواج ليلى - كقيمة اجتماعية - الحفاظ على كينونة المجتمع فى أصغر وحدة بنائية له (الأسرة).

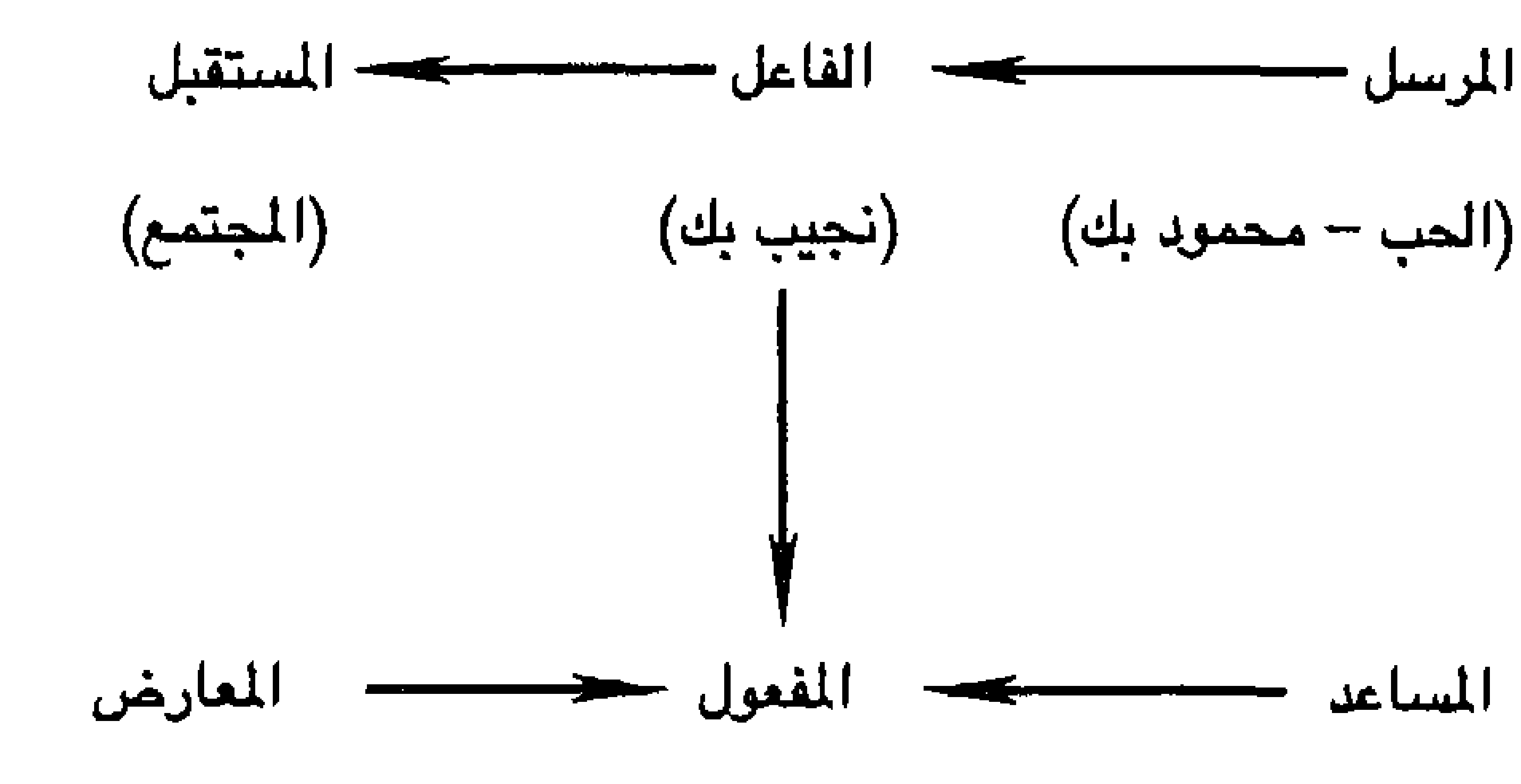
ويبدو النصف الأول من الفصل الأول كمقدمات منطقية، يطرح خلالها المؤلف المعلومات الرئيسية المكونة لوصول الفاعلين الممثلين للبنية العميقة الأولى للنص المسرحى؛ ففى الفصل الأول نعرف أن محمود بك يود أن يعيش وحده بلا مسئوليات، وأصبحت عودة ابنته ليلى - المفاجئة - عنصراً مشكلاً لأساس عقدة المسرحية، لذا فإن هم وجود ليلى فى عالم محمود بك قد أصبح دافعاً لفكرة الخلاص منها بطريقة لائقة، وتحدد لياقة هذه الطريقة التقاليد والأعراف المجتمعية، لتجعل من فكرة الزواج

قيمة تتجه إليها حركة الفاعل (محمود بك). كما يحتوى الفصل الأول أيضاً على معلومات تفيد فى تكوين العوامل الفاعلة فى بنية النص العميقة الأخرى - التى سيرد ذكرها بعد قليل.

وخلال الفصل الثانى - وبعد مقابلة محمود بك لنجيب بك - يدرك محمود بك رفض نجيب بك الزواج من ابنته، ولقد تكون هذا الرفض من مادة مفارقة قوامها تصور نجيب بك (الخاطئ) أن ابنة محمود بك فتاة دميمة، وأن محمود بك يريد تزويجها بأى ثمن. وبعد خروج محمود بك من شقة نجيب، تكون نتيجة مساعى محمود بك هى الفشل فى جعل نجيب بك زوجاً لابنته، كما أنه قد فشل قبلاً - خلال الفصل الأول - فى إقناع ابنته بفكرة الزواج. لذا تصبح قيمة (المفعول) قيمة مستحيلة التحقق، وهو مادفع بالنموذج الفواعلى إلى تغيير مواضع عناصره؛ خاصة وأن أحد أركان المثلث النشط المكون للبنية العميقة هنا، والذى تتألف أركانه من : الفاعل، المفعول، والمعارض[٤٣] قد بدا مستحيل التحقق؛ إذ لا يمكن أن يقوم المثلث النشط على دعامتى: الفاعل والمعارض دون وجود المفعول (موضوع رغبة الفاعل).

فى نهاية الفصل الثانى، يرى نجيب بك ليلى أول مرة، ويعجب بها، بل ويقع فى غرامها، ويقرر الموافقة على طلب

محمود بك بالزواج منها. لذا يطلب لقاءها ثانية، فتدعوه إلى عزبة والدها بالقليوبية. ويعتبر هذا الموقف أداة ربط بين الفصلين : الثاني والثالث. ومن خلال هذا الموقف. يبدأ الفصل الثالث وقد تغيرت مواضع عناصر البنية العميقة للنص تغيراً ملحوظاً؛ إذ تكون على النحو التالى :



وهذا يعنى أن الفاعل والمرسل والمساعد قد تغيروا فى الفصل الثالث، مع بقاء عناصر : «المفعول والمستقبل والمعارض» كما كانت عليه فى الفصل الأول.

إن نجيب بك قد أصبح الفاعل الرئيسى فى هذه البنية، وتنحى محمود بك عن أداء هذا الدور ليلعب دوراً آخر هو دور المساعد؛ إذ يقبل نجيب بك زوجاً لابنته رغم حالته المالية المتعسرة، بل ويعرض عليه كافة المساعدات التى تضمن زواجه

بابنته ليلى. ولا يقف محمود بك كمساعد فقط، بل يقوم أيضا - بمشاركة حب نجيب بك لليلى - بدور المرسل؛ إذ إن المرسل يريد أن يرغب الفاعل فى المفعول لأجل المرسل إليه[٤٤]، وهو ما يعنى هنا أن محمود بك يريد أن يرغب نجيب بك فى الزواج بليلى لأجل قيمة مجتمعية تمثلها قوانين وأعراف المجتمع وهى قيمة الأسرة. أما قيمة الحب كمشارك فى صنع المرسل، فهى التى تجعل من نجيب بك عنصراً فاعلاً، فقد رفض قبلا أن يتزوج بليلى حين طلب منه محمود بك ذلك، ولكن ما إن رآها حتى تمكنت عاطفة الحب منه، واسترسل فى الحديث معها إلى أن أخذ معها موعداً فى عزبة أبيها بالقليوبية. ولولا قيمة الحب كمرسل ماكان نجيب بك فاعلاً فى الفصل الثالث، وما كانت هناك ضرورة لوجود الفصل الثالث بأكمله.

يتضح مما سبق أن البنية العميقة فى نص مسرحية (المرأة الجديدة) تتصف بتحول عناصرها المكونة لها، مع ثبات المفعول والمعارض والمرسل إليه دون أى تغير، أما العناصر الفاعلة الأخرى فقد بدلت أدوارها بأدوار أخرى لكى يتحقق المفعول (الهم الذى يسعى إليه الفاعل). ولقد بدا أن الفاعل لم يصل إلى تحقيق الوصول إلى المفعول نتيجة لقوة المعارض المتمثل فى فكر

سفور المرأة المعتقدة به ليلى، وهو ما يشى - صراحة - بموقف النص من فكر سفور المرأة، وهو موقف المعارض لا المؤيد.

وخلال قراءة العناصر - الرئيسية والثانوية - المكونة لحبكة المسرحية، يمكن ملاحظة وجود عدد غير قليل من المواقف الدرامية يمكن حذفه دون إحداث أى خلل ببنية النص؛ ففى الفصل الأول - أثناء انتظار محمود بك لصديقته - يقوم المؤلف بتكرار وحدة (الزائر المباغت) ثلاث مرات؛ الأولى : تدخل فيها فاطمة هانم (زوجة على) للبحث عن زوجها. وهو موقف درامى حيوى وضرورى لأنه يكشف عن وجهة النظر التقليدية للمجتمع تجاه فكرة سفور المرأة العصرية، كما يحتوى على معلومات تدخل فى أساس التمهيد لنشوء العقدة؛ حيث تبين فاطمه هانم لمحمود بك ما يشاع عن سلوك ابنته التى تعيش مع أخته المريضة فى حلوان. أما الموقف الدرامى الثانى الذى يجمع بين محمود بك وهاشم أفندى، فإن تفاصيله تعاد كاملة فى نهاية الفصل الأول، ولذا يمكن حذفه دون إحداث أى خلل بالمسرحية. أما الموقف الدرامى الثالث، فيبدأ مع دخول ليلى إلى أبيها، وهو موقف درامى هام؛ لأنه يمثل بداية مرحلة التعقيد فى المسرحية.

ويحتوى الفصل الثانى على موقفين دراميين زائدين يمكن

حذفهما؛ وهما الموقفان التاليان لموقف المحصل ونجيب بك. كذلك يمكن حذف بداية الفصل الثالث - الخاصة بالحديث عن هاشم أفندى - لأنه لا علاقة لها بحبكة المسرحية، وهى عبارة عن خطاب سردى الغرض منه إثارة الضحك فقط.

ولقد عمد المؤلف إلى اختيار العناصر المكونة لحبكة مسرحية (المرأة الجديدة) بما يضمن احتمالية حدوثها، كما أن المنطق العام الذى يحكم تنظيم هذه العناصر هو المنطق السببى. ويمكن أن نخلص من كثرة تفاصيل عناصر الحبكة إلى أن هذا المنطق هو المنطق الواقعى؛ إذ إن الواقعية تفرض «على الكاتب أن يسرد التفاصيل كاملة»(٤٥).

ومن الجدير ذكره هنا أن حبكة مسرحية (المرأة الجديدة) قد أثارت بعض الانتقادات من قبل بعض المتخصصين؛ فقد رأى د.محمد مندور (١٩٠٧ - ١٩٦٥) أنها مفككة فى بنائها(٤٦)، كما يتساءل :

«نحن لاندرى من المسرحية كيف ذهبت ليلى إلى شقة (نجيب بك)(*) مقتحمة ولا لماذا ذهبت على وجه التحديد»(٤٧).

ونرى أن حبكة المسرحية قد بدت مفككة - كما ذكر د. محمد مندور - لوجود مواقف درامية زائدة من ناحية، واعتماد البنية

العميقة على وضعين اثنين فقط لعناصرها الفاعلة خلال الفصلين الأول والثالث، مما قد يبدى عدم أهمية الفصل الثانى - باستثناء الموقف الذى يجمع بين محمود بك ونجيب بك. أما التساؤل الخاص بذهاب ليلى إلى شقة نجيب بك وعن سبب زيارتها له، فيمكن الإجابة عنه من واقع رصد عناصر الحبكة التفصيلية؛ إذ إن هاشم أفندى قد نادى ليلى وهى تنزل على سلم العمارة أمام شقة نجيب بك، وهو أمر محتمل الحدوث، كما أنها دخلت الشقة بدعوة من هاشم أفندى للبت فى أمر الإيجار المتأخر على نجيب بك[٤٨]. وهذا نفسه ما يتفق ورأى الباحث فؤاد دواره الذى يقول :

«لم تذهب ليلى إلى شقة (نجيب) مقتحمة، وإنما دخلتها حين ناداها هاشم أفندى وكيل أملاك أبيها باعتبارها المسئولة عن التصرف فى كل ما يتعلق بالمنزل حسب أوامر أبيها، وكانت قد أصدرت تعليماتها إليه بألا يطالب (نجيب) بالإيجار»[٤٩].

ولقد مهد المؤلف لدخول ليلى إلى شقة نجيب بك، خلال نقلتين؛ الأولى : إدراك هاشم أفندى تسرعه فى إبلاغ نجيب بك عن ليلى دون أن يريه إياها يقول هاشم أفندى :

«دا أنت لما تشوفها. صاحبة البيت الجديدة دى. يا سلام. أنا

برضه غلطان اللى كلمتك عنها الأول..»(٥٠)

ثم يستغل هاشم أفندى هبوط ليلى - على درجات السلم - ويستدعيها لإنهاء مشكلة الإيجار المتأخر، وبهذه الوسيلة استطاع هاشم أفندى رؤية نجيب بك لليلى لكى يعطيه فرصة لاختيارها، بعد أن أدرك أن نجيب بك يظن أن العروس قبيحة، ويؤكد له - ببرهان عملى - أنها عروس جميلة.

وإلى جانب ما تقدم ذكره، يرى الدكتور محمد مندور أنه :

«لا يلبث محمود بك وابنته ليلى وسامى أن يفاجأوا بقدوم نعمت التى تفضح الموقف لينصرف (نجيب بك) إلى حيث أتى وينفض الجمع على هذه المهزلة»(٥١).

ويشير الدكتور على الراعى إلى نفس الموضع من الحبكة قائلا :

«ينهى المؤلف مسرحيته عن طريق الميلودراما، ولا يبالى بالمعقولية، ولا يتردد فى اغتيال شخصية قوية مثل ليلى، فى سبيل أن يثبت الفكرة التى تقدم المسرحية شرحاً دراميا لها..»(٥٢).

وهذا يعنى أن الرأيين السابقين يؤكدان على أن نهاية المسرحية تتسم بالافتعال أو الفجائية، وهو ما نختلف معه

جزئياً؛ ذلك أن المؤلف قد مهد لقدوم سامى بالخطاب الذى وصل لمحمود بك فى بداية الفصل الثالث. كما أن طبيعة شخصية نعمت – كما سنعرض فى المبحث الخاص بدراسة الشخصية فى هذا الفصل – تتواءم وتراجعها الدائم عن قراراتها؛ فقد تراجعت قبلاً – فى الفصل الثانى – عن المطالبة بنقودها من نجيب بك حينما وازن بين الصداقة والمال، ومن الجلى أن أهم أسباب هذا التراجع هو حبها لنجيب بك وهو ما بدا واضحاً فى موقفين دراميين متشابهين يعنيان بالعتاب العاطفى فى الفصل الثانى ونهاية الفصل الثالث من المسرحية.

ويمكن القول إن المؤلف قد مهد لبناء الموقف الأخير – الذى يمثل نهاية المسرحية – على النحو التالى :

١ – الخطاب الذى أرسله سامى لمحمود بك يخبره فيه بأنه ربما يحضر إلى العزبة اليوم.

٢ – ملامح شخصية نعمت وطبيعة علاقتها بنجيب بك.

٣ – اعتقاد نعمت أن ليلى تنوى الاستيلاء على نجيب بك مثلما استولت قبلاً على زوجها – زوج نعمت – سامى.

ونعتقد أن السبب الذى جعل د. محمد مندور يصف هذه النهاية بأنها مهزلة، ووصف د. على الراعى لها بأنها نهاية

ميلودرامية لا تتسم بالمعقولية، هو ذلك العنصر المفاجىء الغريب الذى يتمثل فى تغير الموقف الأخلاقى لشخصية نجيب بك - كما سيتضح عند تحليلنا للشخصيات فى هذا الفصل؛ إذ إن هذا التغير فى النسق الأخلاقى لهذه الشخصية يعد العنصر المفتعل الوحيد فى نهاية المسرحية؛ حيث تحركت شخصية نجيب بك نحو فعل ما دون أن يكون أصيلاً فى تكوينها، مما يدفعنا إلى القول بأنه تحرك بيد المؤلف لا الشخصية.

* * *

٢ - رصاصة فى القلب :

تمر حبكة مسرحية (رصاصة فى القلب) ببنية رئيسية فى الفصل الأول، ثم تتحول تحولاً جزئياً فى الفصل الثالث؛ إن نجيب قد أعلن لصديقه سامى عن حبه المفاجىء لفتاة رآها منذ لحظات أمام محل «جروبى» وقد فشل فى أن يعرف عنوان مسكنها نظراً لانتشار دائنيه فى وسط البلد. وبينما يتواجد نجيب فى عيادة سامى وحده - بعدما خرج سامى لمعاودة أحد المرضى واللحاق بموعد خطيبته، يفاجأ نجيب بالفتاة التى وقع فى غرامها أمامه فى العيادة تسأل عن صديقه الدكتور سامى، وبعد محاولته مغازلتها، يكتشف أنها خطيبة صديقه سامى فى

الوقت الذى يظهر سامى ويكشف - بطريقة مفارقة - عن وقوع نجيب فى أسر حب فتاة كانت تأكل الجلاس أما محل «جروبى» منذ قليل، وهذا ما يؤكد لفيفى أنها هى نفسها التى وقع نجيب فى غرامها.

وبذا، يمكن القول إن الفصل الأول من مسرحية (رصاصة فى القلب) يمكن أن يتمثل فى النموذج الجريماسى التالى:

المرسل اليه		الفاعل		المرسل
(الحب)		(نجيب)		(الحب)
		↓		
المعارض	→	المفعول	←	المساعد
(الصداقة)		(فيفى)		(سامى)

يتضح - خلال النموذج الجريماسى السابق - أن كلاً من (المرسل - المرسل إليه - المعارض) يمثل قيماً معنوية وليست مادية أو تجسيدية، إذ إن كلا من المرسل والمستقبل قد مثلتهما قيمة معنوية هى قيمة (الحب)، بينما صار المعارض ممثلاً فى قيمة معنوية أخرى هى قيمة (الصداقة)، فى الوقت الذى يتمثل الفاعل فى نجيب، وتمثل المفعول شخصية فيفى كموضوع لرغبة الفاعل.

أما المساعد، فقد لعب دوره سامى بطريقة مفارقة؛ ذلك أنه يفشى سر حب صديقه نجيب لفتاة رآها منذ لحظات تأكل الجلاس أمام محل جروبى، وهو لا يدرى أنه ينقل معلومة لخطيبته فيفى - التى كانت تأكل الجلاس أمام محل «جروبى» - أن صديقه نجيب يقصدها بالحب وهذا يعنى أن المفارقة التى يمثل محاورها : سامى - فيفى - نجيب، هى هنا جوهر الفعل؛ إذ لولاها ماعلمت فيفى بحب نجيب لها، وما استكمل خط الفعل بالطريقة التى بنى بها. ومما هو جدير بالذكر أن خط : المساعد - المعارض المتمثل فى سامى والصداقة، يحوى مفارقة أخرى؛ حيث يحافظ نجيب على قيمة الصداقة التى تربط بينه وبين سامى، فى الوقت الذى يسعى سامى - عن غير قصد منه - فى الضغط على هذه القيمة، مما جعل من وجود سامى هنا عاملا مساعداً لاحتمال إيجاد علاقة بين نجيب وفيفى، بينما يحاول نجيب جاهداً أن يعلى من قيمة الصداقة على حساب القوة الدافعة لإقامة هذه العلاقة، وهى قيمة الحب / المرسل - المستقبل.

فى الفصل الثانى من المسرحية تكتشف فيفى مدى نبل نجيب؛ لقد ذهبت إليه قاصده شقة خطيبها سامى، ولكنها

أخطأت الشقة فدخلت – عن غير قصد – شقة نجيب. وبالرغم من أنها أدركت منذ البداية خطأ مقصدها، إلا أنها تستمر فى الحديث مع نجيب محاولة أن تستلب اعترافه بحبه لها.

«فيفى : على فكره .. ايه رأيك فى سامى ؟

نجيب : رأيى فى سامى انه شاب مدهش.

فيفى : أنا مش شايفاه مدهش فى حاجه أبداً.

نجيب : أستغفر الله. اسمحى لى أقول لك إنك غلطانه قوى .. انت عاوزه أحسن من كده أيه فى الدنيا ؟.. شاب لطيف .. حكيم كويس .. فلوس عنده فى البنك .. مالوش داين يطالبه بقرش أو يزعجه بفاتورة حساب .. وفضلاً عن كده بيحبك ..

فيفى : بيحبنى ؟

نجيب : يعبدك ..

فيفى : مين كمان غيره بيحبنى ؟

نجيب : مافيش غيره ..

فيفى : انت كداب .

نجيب : مش عاوزه تصدقى .. انت حره ..

فيفى : طيب بص فى وشى .. حط عينك فى عينى.

نجيب : لا لا لا.. اعملى معروف مافيش داعى أبداً إنى أبص

فى وش حضرتك .. ولا أحط عينى فى عينك.

فيفى : شفت انت خفت من عينى إزاى»؟[٥٣]

إن فيفى تدرك – فى الفصل الثانى – أن نجيب يحبها، ولكنه يسلك طريقاً مغايراً لسلوك المحب. وهذا يدفعنا إلى القول إن الفصل الثانى يحتوى على تمهيد مخالف للتمهيد المتواجد فى الفصل الأول؛ إذ إن نجيب فى الفصل الأول يتسم بأنه الفاعل، بينما نجده فى الفصل الثانى محباً سلبياً، يتصنع الجفاء، محافظاً على صداقته لسامى. وهذا ما يرشح لتغير أوضاع العناصر الفاعلة فى البنية العميقة للمسرحية.

فى الفصل الثالث من المسرحية، يتغير موقع العناصر المكونة للبنية العميقة، ويتضح ذلك خلال النموذج التالى :

المرسل ←——— الفاعل ←——— المرسل اليه

(الحب) (فيفى) (الحب)

↓

المساعد ←——— المفعول ———→ المعارض

(سلطة المكان وغياب سامى) (نجيب) (الصداقة)

يتضح أن المرسل والمرسل إليه لم تتغير قيمتهما (الحب)، كما أن المعارض يظل ممثلاً فى قيمة (الصداقة)، فى حين يمثل

غياب سامى وسلطة المكان / شقة نجيب العامل المساعد، بينما يتبادل ممثلا الفاعل والمفعول ليصبحا : فيفى ←——— نجيب، بدلاً من: نجيب ←——— فيفى؛ إن نجيب هنا يمثل المفعول/ موضوع الرغبة، بدلاً من دوره السابق كحامل لإرادة الرغبة، فهو لم يتزحزح عن شقته ولم يسع إلى فيفى، بينما تسعى فيفى إليه – إلى شقته، بعد أن علمت أنها شقته وليست شقة خطيبها سامى :

«نجيب : سيادتك مش غلطانه المره دى فى دور سامى ؟

فيفى : لأ أبداً .. أنا عارفه إن دى الأبارتمان بتاعتك»(٥٤).

إن فيفى تقتحم عالم نجيب / شقته هذه المرة، وتواجهه بحقيقة حبه للفتاة التى رآها أمام محل «جروبى»، وحينما تدرك ضائقته المالية تقترح عليه أن تساعده فى تنظيم أحواله المالية، كما تقترح أن يتزوج من إنسانة ثرية تفهمه وتقدره، مؤكدة له أنها من نفس نوعيته، وتعلن له أنها تختلف تماماً عن خطيبها سامى، وتتعجب من عدم مساعدة سامى لصديقه، وبعد ما يدافع نجيب عن صديقه، تواجهه بأن دفاعه عن صديقه دفاع بلا فائدة، إذ لن تغير وجهة نظرها عنه، ثم تكشف له عن إعجابها بصدقه وأمانة صداقته فى مقابل اكتشافها زيف خطيبها.

إن المؤلف هنا يعرض شخصية نجيب فى امتحان حقيقى؛ فلقد أصبحت فيفى هى صاحبة الرغبة فى الارتباط العاطفى، إنها تعلن بالفعل عن رغبتها فى الزواج منه، فهل يخون الصداقة وينصت لنداء قلبه ؟ لقد اختار نجيب الصداقة كقيمة تعلو سلطة المرسل والمرسل إليه المتمثلين فى قيمة الحب. وبعد عرض البنية العميقة للمسرحية، يمكن عرض الوظائف الدرامية لكل موقف من مواقف المسرحية خلال الجدول التالى :

الفصل	الموقف	الشخصيات	الوظائف الدرامية
الأول	١	سامى – نجيب	* بيان أن نجيب قد وقع فى غرام فتاة رآها بمحل جروبى.
الأول	٢	نجيب – سامى	* نجيب يعلم أن فتاة جروبى مشغول قلبها بخطيبها.
الأول	٣	نجيب – فيفى – سامى	* فيفى تعرف بمفارقة – أن نجيب يحبها. * نجيب يكتشف أن فتاة جروبى (فيفى) خطيبة صديقه سامى
الثانى	١	نجيب – البواب	* عرض الضائقة المالية التى يمر بها نجيب
الثانى	٣	نجيب – سامى	* عرض لمادية ونفعية سامى مقابل مثالية وعاطفية نجيب.
الثانى	٢	نجيب – فيفى	* فيفى تكشف صدق نجيب ونبل أخلاقه.
الثالث	١	نجيب – سامى	* سامى يعلن أن فيفى أجلت موعد الزواج لأجل غير مسمى * التأكيد على مادية سامى مقابل مثالية نجيب
الثالث	٢	نجيب – البواب	* إعلان أن الحجر على أثاث نجيب سيكون اليوم.
الثالث	٣	نجيب – فيفى – وآخرون	* فيفى ترهن خاتم الشبكة لكى لا يتم الحجز على آثاث نجيب. * فيفى تكشف لنجيب عن إعجابها به ورغبتها فى الزواج به. * نجيب يمتثل لقيمة الصداقة ويرفض الانصياع وراء عاطفته

من الجدول السابق يمكن ملاحظة أن جميع المواقف الدرامية - التي تمثل في مجموعها خط الفعل في المسرحية - ضرورية، ولا يمكن الاستغناء عن أحدها؛ ذلك أن كل موقف - من هذه المواقف - يحتوي على وظيفة درامية أو أكثر، وتمثل هذه الوظيفة - أو الوظائف - منطلقات لازمة لحدوث الفعل وتطوره .

إلى جانب ما تقدم، يمكن ملاحظة إيراد المؤلف لعنصر الصدفة مرتين :

الأولى : في الفصل الأول، وفيه يتمثل الصدفة في عدم معرفة نجيب بخطيبة صديقه سامي. وهو عنصر يبدو مفتعلاً في موضعه؛ إذ أن الحوار القائم بين نجيب وصديقه سامي لم يبين أو يشر إلى إمكانية عدم معرفة نجيب بخطيبة صديقه، ويبدو ذلك خلال الحوار التالي :

«سامي : أمال ايه الحكايه .. مالك؟ ماتضيعيش وقتي .. أنا لازم أقابل خطيبتي حالاً .. (ينظر إلى ساعته).

نجيب : ابعت حالاً هات لي واحد حكيم»(٥٥)

إن الصيغة الإنشائية التي صيغت بها الجملتان الحواريتان السابقتان تشيران ضمناً إلى نجيب يعرف خطيبة صديقه.. وهذا ما تنفيه المواقف الدرامية التالية، مما يشي بافتعال عنصر

الصدفة هنا؛ خاصة وأن نجيبَ هو جار سامى وصديقه الوحيد.

والأخرى : أما المرة الأخيرة التى يستعمل فيها المؤلف عنصر الصدفة فتتمثل فى الفصل الثانى، حيث تدخل فيفى شقة نجيب - عن غير قصد منها - وقد حسبتها شقة خطيبها سامى. وفيما عدا هاتين المرتين، إعتمد المؤلف على المنطق السببى فى إيراد عناصر حبكة المسرحية، بما يضمن معقولية حدوثها.

* * *

يمكننا أن نخلص مما تقدم إلى أن مسرحيتى (المرأة الجديدة) و (رصاصة فى القلب) قد اتسمت حبكتاهما بصفة مشتركة بينهما، هى : اعتماد بنيتيهما على نظام البنية العميقة المتحولة؛ ففى (المرأة الجديدة) يتغير الفاعل بين الفصلين الأول والثالث؛ إذ يتزحزح محمود بك كحامل للرغبة الأساسية ليصبح عاملاً مساعداً، بينما يحل محله نجيب بك ليكون صاحب الإرادة فى التحرك نحو المفعول. وكذا يحدث فى بنية مسرحية (رصاصة فى القلب) التى تعتمد أيضاً على نظام البنية العميقة المتحولة؛ إذ يتغير الفاعل بين الفصلين الأول والثالث، حيث يتزحزح نجيب كحامل للرغبة الأساسية ليصبح المفعول، بينما تتحول فيفى من المفعول إلى الفاعل، لتكون بذلك هى صاحبة

الإرادة فى التحرك نحو المفعول .

وتعتمد المسرحيتان أيضاً على عنصر الصدفة فى بناء حبكتيهما؛ ففى الفصل الأول من مسرحية (المرأة الجديدة) تأتى ليلى دون تمهيد سابق، ولكن استطاع المؤلف أن يستثمر مرض شقيقة محمرد بك - وسهر محمود بك ونومه حتى المغرب - فى إيراد معلومة اضطرار ليلى إلى المجىء لمنزل أبيها بعد وفاة عمتها، وأنها أرسلت رسالة فى الصباح تبلغه بما حدث. ولقد استطاعت هذه المعلومات الجديدة أن تتواءم مع المعلومات القديمة، وتبدو نتيجة منطقية لها. وفى مسرحية (رصاصة فى القلب) استعمل المؤلف الصدفة فى موضعين : أولهما - هو تعلق قلب نجيب بخطيبة صديقه التى لا يعرفها، وهو يمثل العيب الوحيد فى عناصر بناء حبكة المسرحية؛ ذلك أن المؤلف قد أورد حواراً بين نجيب وصديقه سامى فى صدر الفصل الأول يشى بأن نجيب يعرف خطيبة سامى، وهو ما تنفيه المواقف الدرامية التالية. أى أن المؤلف لم يمهد لإيراد هذا العنصر، بل وضع حوارا ينفى إمكانية احتمال إيراد هذا العنصر المتمثل فى الصدفة .

أما الصدفة الأخرى، فتتمثل فى دخول فيفى شقة سامى عن

طريق الخطأ، هذا محتمل؛ ذلك أن فيفى تزور سامى للمرة الأولى فى مسكنه، كما أن شقة سامى تقع أعلى شقة نجيب. ولقد وضح كيف أن مسرحية (المرأة الجديدة) تحتوى على مواقف درامية كاملة يمكن حذفها دون إحداث أى ضرر ببناء الحبكة. ولقد كان هذا العيب سبباً فى وصف د. محمد مندور لحبكة المسرحية بأنها مفككة، بينما نجد أن جميع المواقف الدرامية المشكلة لحبكة مسرحية (رصاصة فى القلب) ضرورية ولازمة؛ ذلك أن كل موقف من هذه المواقف يؤدى دوراً - أو أكثر - وظيفياً محدداً. ولذا، بدت حبكة هذه المسرحية أجود فى تماسك بنائها من حبكة مسرحية (المرأة الجديدة) التى بدت مفككة مترهلة .

* * *

المبحث الثانى

تطور بناء وتوظيف الشخصية والحوار فى الهزلية

١ - المرأة الجديدة :

تحتل شخصية «ليلى» مكانة بارزة فى مسرحية (المرأة الجديدة) بوصفها البطلة التى تتمركز حولها أحدلاث المسرحية من ناحية؛ حيث تمثل المفعول / موضوع الرغبة، كما يشى بذلك عنوان المسرحية نفسه من ناحية أخرى. وإذا درسنا هذه الشخصية من زاوية محور : الأقوال / الأفعال، سنجد أن ثمة غموضا يكتنف بناءها، كما أن صفة الآلية التى تدفعها دفعاً إلى جملة من الأقوال والأفعال المتناقضة قد وشحتها بنغمة خطابية مغالية.

إن ليلى شابة فى ربيع عمرها، على قدر من الثراء المالى، أغفل المؤلف مستوى تعليمها، واكتفى بالصورة النهائية التى

توحى بأنها أتمت دراستها الجامعية؛ إذ هى حصيفة اللسان، تعتمد على الحجج التى تبدو منطقية. حامت حولها شبهات أخلاقية فى الفترة التى عاشتها مع عمتها بالعباسية[٥٦]، ذلك أنها تعتقد فى أفكار سفور المرأة، بعد أن هيأتها صديقتها نعمت لهذا الفكر وجعلتها تقيم علاقة بزوجها كنوع من أنواع التمدين والرقي. ومن الجلي وجود تعارض بين فطرة ليلى؛ المتمثلة فى أخلاقيات مجتمعها، واعتقادها بأفكار السفور الدخيلة عليها. ويبدو ذلك خلال الفقرة الحوارية التالية التى ترد فى الفصل الثالث من المسرحية.

«ليلى : بتحبنى قد ايه يا نجيب ؟

نجيب : (...) لدرجة الموت الموت .. وانت يا ليلى تحبينى ولا لأ ؟

ليلى : (وهى شيئاً فشيئاً ذراع نجيب يطوقها) أحبك.

نجيب : (ويكون بقربها جداً وفمه يكاد يلمس وجهها) قولى كمان أحبك ياليلى.. وأنا أقدملك روحى وحياتى وسعادتى.

ليلى : أحب .. (ويقبلها قبل أن تتم كلمتها)[٥٧].

وحين يطل شاهين من النافذة لينادى محمود بك، يتبدل موقف ليلى من نجيب بك مرة أخرى، تقول له :

ليلى : (باضطراب) قصدى على الكلام اللى كنت بتقوله ده (لنفسها) دا كلام سامى بعينه. (لنجيب) لألأ .. من فضلك ماتقولش الكلام ده تانى مره أبداً.. أنت صديقى بس يانجيب .. فاهم»[٥٨].

إن التصوير الدرامى لشخصية ليلى ينم عن نمط الفتاة المتمردة على قيم مجتمعها الخاصة بطبيعة المرأة وأدوارها الوظيفية المجتمعية المحددة. ولقد وضع المؤلف ظروفا بيئية هيأت وجود هذا النمط على هذا النحو؛ ذلك أنه لا يوجد الرقيب التربوى الذى يراقب تصرفات ليلى لحظة تبنيها أفكار السفور؛ إذ إن أباها قد أرسلها لتعيش مع عمتها لينفرد بنفسه ويستطيع أن يمارس هواياته الصبيانية دون رقيب، لذا فهى تعيش مع عمتها المسنة المريضة بعد وفاة أمها. ومن المنطقى أن العمة المسنة المريضة قد تحتاج إلى الرعاية المعيشية والصحية، ويعتبر وجود دادة زينب معها ضرورياً لمثل هذه الرعاية. إذن.. سوف تكون ليلى متفرغة لعمل شىء آخر. هذا إلى جانب تشجيع صديقتها نعمت على الاقتناع بفكرة السفور من الناحيتين النظرية والتطبيقية؛ إذ كانت تحدثها دائماً عن قيمة الفكر السفورى بالنسبة للمرأة الجديدة، كما كانت تشجعها على

الاختلاط بزوجها سامي – الذي صار فيما بعد أول صديق في تاريخها.

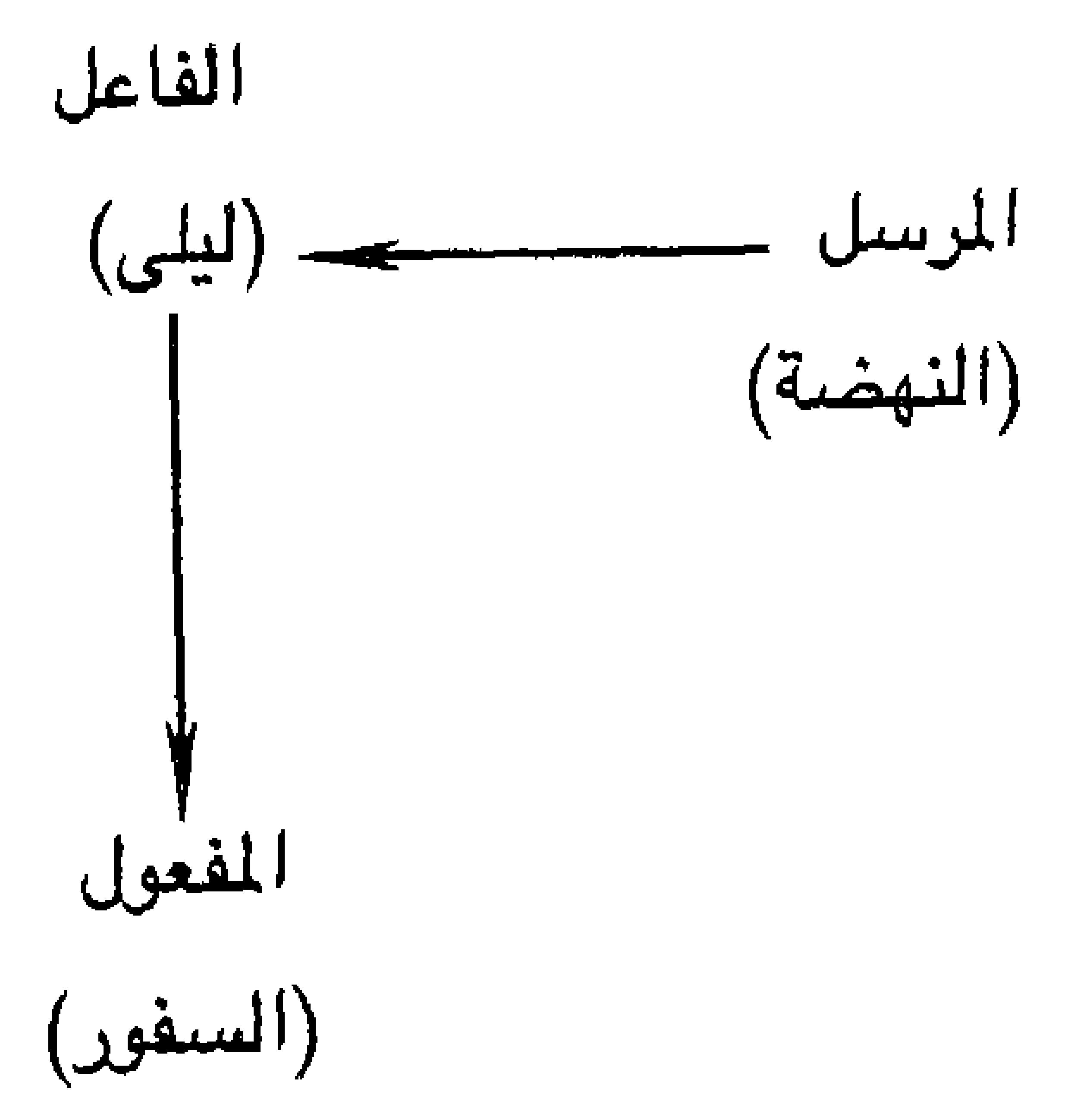
إن كل هذه العوامل قد هيأت ميلاد المرأة الجديدة كنمط دخيل في ليلى، ذلك النمط الذى يتحرك بآلية حدوده التى رسمته لنفسها، ولا يخرج عن هذه الحدود إلا لحظة ليعود إلى ماكان عليه من قبل؛ ففى الموقف الذى يجمع بين ليلى ونجيب وحدهما – فى الفصل الثالث – تخرج ليلى عن حدود نمط السافرة، فتتعامل بحرارة وتلقائية عاطفتها كفتاة في ربيع عمرها، ثم لا تلبث أن تعود إلى نمط السافرة من جديد، فتعلن لنجيب أنها تريده صديقاً فقط.

لقد اهتم المؤلف بالتفاصيل الدقيقة الخاصة بظروف إنشاء نمط ليلى السافر، فألقى الضوء على هذا المناخ الاجتماعى المتسبب في تسرب فكر سفور المرأة فى المجتمع المصرى. لذا فإن «الإصرار على موضوعة الثأر الاجتماعى من فرد، مهما كان نذلاً كبيراً، ينحو إلى إظهاره أقل انغماساً فى الذنب وإظهار المجتمع أكثر انغماساً منه»[٥٩]؛ إذ إن المسئول الأول عن تنميط ليلى فى نمط السافرة هو ظروف النشأة الاجتماعية التى وجهتها هذه الوجهة؛ ذلك أنه لولا انشغال محمود بك – والدها – عن رعايتها، ومحاولات نعمت المستمرة لإقناع ليلى بفكرة السفور نظرياً وتطبيقياً، لما انحصرت شخصية ليلى فى هذا

النمط الاجتماعى.

لذا، يمكن القول إن سمة التناقض التى تميز شخصية ليلى تعود إلى التناقض بين فكرها القديم / الفطرى المتمثل فى فكر مجتمعها وذلك الفكر الخاص بسفور المرأة المستجد عليها، وهو تناقض تبرزه المسرحية لتؤكد على اهتراء وتناقض القيم الفكرية المسيطرة على المجتمع.

وإذا نظرنا إلى العامل الأيديولوجى المهيمن على شخصية ليلى، سنجده كالتالى :

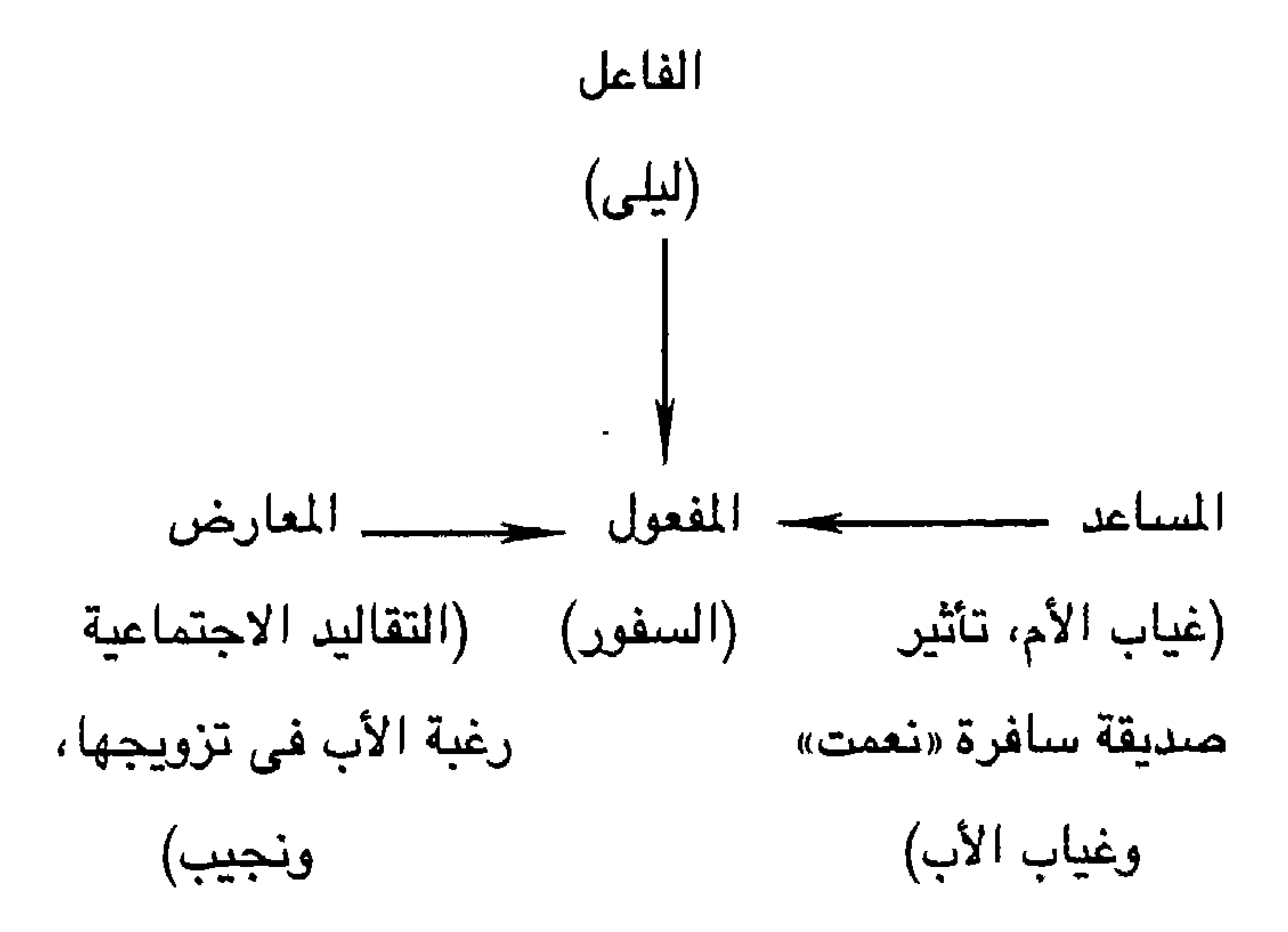


إن سلوك ليلى السفورى، ينبع إذن عن قناعات جديدة بأسباب تخلف المجتمع - ولعل أهم هذه الأسباب يتمركز حول المفارقة القائمة بين وضع المرأة المصرية الراهن - وقت كتابة

النص – وفكر السفور .. تقول ليلى لأبيها محمود بك :

«ليلى : بنت اليوم الناهضة المتعلمة تفهم أن علاقتها بالرجل مش بس الزواج!(...) لأ.. فيه روابط تانية!. فيه رابطة الصداقة!.. ورابطة العمل فى الحياة !.. المرأة المصرية الناهضة يجب أن تنظر للرجل مش بس انه زوج؛ بل انه صديق، وصاحب، وزميل! (..) معلوم يابابا ! هى المرأة الأوروبية اترقت إزاى ؟!»[٦٠].

ويبدو أن محور الرغبة ومحود المساعد/ المعارض يكشفان عن التفسخ الذى آل إليه المجتمع – داخل النص، ويمكن عرضه على الوجه التالى :



وهو ما يؤكد لنا أن كلا من العوامل المساعدة والعوامل المعارضة هى أدوار وقيم اجتماعية متعارضة. وهذا ما يؤكد مقولة نور ثروب فراى السالفة الذكر، حيث يوجه الكاتب الملهاوى لومه على المجتمع أكثر من السخرية من البطل - أو البطلة - فى الملهاة .

هذا، ومن الجدير بالذكر أن د. على الراعى قد وجه نقداً لوضع ليلى فى المسرحية، يقول :

«تمتد يد المؤلف إلى بعض هذه الشخصيات فى الفصل الثالث فتعصف عصفاً بالآنسة ليلى (...) فنكتشف فجأة أن ليلى خليلة أحد أصدقاء أبيها وهو سامى ..»[٦١]

ويعتمد د. على الراعى - فى حكمه المعنى بعصف المؤلف لشخصيات المسرحية - على ما أسماه (المفاجأة). ونختلف اختلافاً كلياً مع هذا الرأى؛ ذلك أن المؤلف قد مهد بمعلومات ضمنية وصريحة عن العلاقة التى تربط ليلى بسامى، ويمكن بيان ذلك خلال الجدول التالى :

الفصل	الموضوع	الصفحة
الأول	١ – سامى يعلن لأصدقائه أن زوجته قد هجرته منذ أربعة أشهر.	٧
	٢ – فاطمه هانم تخبر محمود بك أن ابنته ليلى أقامت علاقة مع زوجة صديقتها .	١١
الثانى	* نعمت تتهم ليلى بأنها استولت على زوجها سامى وأقامت معه علاقة، بينما تخبرها ليلى بأن سامى هو الذى يحبها ويطاردها .	٤٣
الثالث	* ليلى تشى – عبر تقنية الجانبية Aside – بطبيعة العلاقة مع سامى	٥٥

وبعد كل هذه المقدمات، فإنه من المنطقى أن يفضح أمر علاقة ليلى بسامى؛ خاصة وأن هذا الكشف يرد على لسان (نعمت) وهى فى موقف خزى؛ إذ يراها زوجها سامى وهى بين أحضان نجيب بك، لذا تدافع نعمت عن موقفها بأنه موقف مماثل لموقف زوجها سامى مع ليلى – على طريقة الند المتكافىء فى السلوك. وهذا يدل على أن المؤلف قد مهد التمهيد الكافى – خلال الفصول الثلاثة – لكى يصل إلى هذه النهاية المنطقية.

وكما أن المؤلف قد اهتم ببعض التفاصيل الخاصة بتاريخ شخصية ليلى، وهو ما أورده عبر خطابات حوارية متعددة، فإنه يهتم أيضا ببعض التفاصيل الخاصة بشخصيتي والدها محمود بك لمعى ونجيب بك حلمى؛ ففى صدر الفصل الأول، يعرض المؤلف موقفاً مرئياً يعرض خلاله سلوك محمود بك فى حال فعل بما يضمن تصنيفه تصنيفاً أخلاقياً محدداً غير قابل للتشكيك فيه؛ حيث يبدأ الفصل الأول بمحمود بك وقد ارتمى جسده على إحدى الأرائك ومن حوله – إلى جانب وجود صديقيه شاهين وعلى – زجاجات الخمر الفارغة المنتشرة بطريقة عشوائية فى أرجاء الغرفة .. وفى الموقف التالى نجده يسعى لإخلاء مسكنه من أصدقائه لأن له موعداً مع صديقة مقتنعة بمبادئ سفور المرأة .. وفى موقف تال – خلال الفصل الأول أيضاً – يفكر محمود بك فى طريقة للتخلص من الزائر غير المرغوب فى إقامته.. إنها ابنته ليلى التى جاءت لتقيم مع والدها بعد وفاة عمتها صباح اليوم .. ثم يحاول التهرب من حضور جناز شقيقته ليلحق بصديقته.

إن كل هذه الأفعال تنم عن سمة أساسية فى شخصية محمود بك، هى سمة اللاملتزم. وتدفعه هذه السمة دفعاً إلى

التخلص عن دوره الاجتماعى لآخرين، فيجعل هاشم أفندى مديراً لأعماله، لكى يقوم هو بإدارتها، كما يحاول إقناع ابنته ليلى بفكرة الزواج، وحين يفشل فى إقناعها، يطلب من هاشم أفندى أن يبحث لها عن زوج مناسب، ويعلل ذلك - لهاشم أفندى - بقوله :

«(...) انت تعرف انى أنا ماتخلقتش علشان أكون أب مسئول، ومكلف، وعليه واجبات !!! أنا زمان كنت مقعدها (يقصد ابنته ليلى) عند عمتها ليه ؟! .. الحقيقة يا هاشم أنا ما انفعش أكون أب ! يلاحظ، ويداوى، ويمازح !.. وضميرى كمان مش مريحنى أسيب بنتى كده .. واسمها يتيمه .. غرضى إنها تتجوز، ويبقى جوزها هو القائم بأمرها! .. والمسئول عنها .. فى الوقت ده صحيح أكون مبسوط .. شاعر انى حر .. مش مكلف أدبياً» نحوها !! .. وضميرى يكون مستريح (...) أنا بأطالب بحريتى ..»[٦٢].

وبذا، يكون المفعول / هدف الرغبة الدرامية عند شخصية محمود بك لمعى ممثلاً فى تزويج ابنته ليلى، وهو حل بدا منطقياً لشخصية غير ملتزمة مثل محمود بك الذى يرى أن إقامة ابنته معه - فى شقة واحدة - يعد سلباً لحريته. ولعل الفقرة الحوارية

السابقة تشى - كما يتضح ذلك خلال الفصلين الأول والثانى - أن محور : المرسل / المرسل إليه يتمثلان فى عامل واحد هو (المجتمع)، وهو ما يتضح هنا من قوله «مش مكلف أدبياً نحوها». ويتمثل محور المساعد / المعارض فى هاشم أفندى ثم نجيب / وليلى.

إن شخصية محمود بك تتسم أيضاً بالنعومة فى الأقوال والأفعال؛ ذلك أنه يحاول - فى الفصل الأول - أن يرد ابنته عن فكر السفور ويقنعها بفكرة الزواج فى نغمة هادئة ناعمة، كما يناقش نجيب بك - فى الفصل الثالث - مناقشة هادئة ناعمة لكى يقنعه بفكرة الزواج من ابنته .. وتبدو هذه النعومة جلية فى صدر الفصل الأول؛ حيث يحاول أن يخرج أصدقاءه من بيته - ليستقبل صديقته - بطريقة لائقة، كما يستخدم أسلوب الرجل المهذب مع فاطمه هانم فى الفصلين الأول والثالث، بالرغم من رفضه هذا النمط النسائى المثير للسخرية والضحك. لذا نختلف مع وصف د. على الراعى لشخصية محمود بك لمعى بأنه زير نساء [٦٣]؛ إذ إن المؤلف لم يشر إشارة واحدة - فى ثنايا المسرحية - إلى أنه شخصية متعددة العلاقات النسائية، ولم يورد طوال النص أنه على علاقة بأكثر من صديقته التى ينتظر

قدومها خلال النصف الأول من الفصل الأول .. إن محمود بك لمعى إذن ليس زير نساء، وإنما هو يحبذ فكر السفور الذى هيأ له علاقة بامرأة دون التزام بالزواج، وهو ما يتماشى مع طبيعته اللاملتزمة.

ولقد أفاد من فكر السفور أيضا نجيب بك حلمى؛ حيث يقيم علاقة مع نعمت دون أية التزامات تربطه بها، كما تساعده هذه العلاقة فى أن يقترض من نعمت ما يشاء من مال وقتما يشاء. ويسلط المؤلف الضوء على تاريخ شخصية نجيب بك، فنعرف أن عمره ثمانية وعشرون عاماً، وأنه ابن فؤاد باشا حلمى. وقد ورث مالاً كثيراً عن أبيه، ولكنه أضاعه .. ويعيش بعدما أضاع كل شىء على الاستدانة من صديقته نعمت. لم يشر المؤلف إلى أى عمل يقوم به نجيب بك، كما لم يشر إلى نصيبه من التعليم، واكتفى بتصويره الدرامى الذى يعنى أنه مدلل / غير مسئول؛ إذ يستدين من صديقته نعمت دون أن تكون لديه مقومات السداد، كما يؤخر أجرة الشقة التى استأجرها فى عمارة محمود بك ثلاثة أقساط كاملة، ويتهرب من سداد ماعليه لشركة الأثاث التى أعطته أثاث بيته .. يقيم علاقة مع زوجة غيره دون أن يقيم وزناً لتقاليد مجتمعه، ويرفض الزواج من فتاة لم يرها

(ليلى) بالرغم من علمه بأنها ثرية.. وحين يراها ويقع في غرامها - في نهاية الفصل الثاني - يصبح الزواج بها هو غايته الدرامية.

في الفصل الثالث، يتشكل همه الأساسي في الزواج من ليلى .. وبالرغم من أنه شخصية غير مسئولة وغير معترفة بمواصفات المجتمع، إلا أنه يرفض اقتراح ليلى بأن يكون مجرد صديق لها، ويسعى للزواج بها .. وحين يكتشف سر علاقتها بسامي - في نهاية المسرحية - يتغير موقفه كلية من ليلى، ويقول لمحمود بك :

«(...) أنا مجنون أتجوز، ولا مغفل، ومين يآمن بقى (...) اللعب واللهو شيء تاني .. إنما الجواز دا مسألة شرف .. ما يمكنش راجل يطيق العار والدنس..» (٦٤).

وإذا أعدنا قراءة الشخصية في ضوء علاقتها بالفعل، سنجدها على النحو التالي :

المرسل ← الفاعل ← المرسل إليه

(الحب)　(نجيب بك)　(المجتمع)

↓

المساعد ← المفعول ← المعارض

(محمود بك)　(الزواج بليلى)　(فكرة السفور عند ليلى)

ومن واقع فعاليات العوامل الفاعلة فى النموذج، يتضح أن فكرة السفور عند ليلى، التى تمثل العامل المعارض لتحقيق رغبة الفاعل / نجيب فى الحصول على الزواج بليلى / كمفعول، ليست فكرة جديدة على ليلى لنجيب؛ ذلك أنها تقول له فى نهاية الفصل الثانى :

«نجيب : حضرتك رفضت ليه (يقصد الزواج منه) .. إيه الأسباب ؟

ليلى : الأسباب .. إن مافيش لازمه أبداً كونى أقيد نفسى برباط زى ده .. إحنا دلوقت يا ستات نقدر نكلم الرجاله .. ونجالسهم ونكون أصدقاء .. فإيه لزوم الجواز بقى .. حبس حريه ؟ (...).

نجيب : والله برده .. زيك تماما .. قلت فى عقلى .. الدنيا
بقت حريه ونهضه .. والجنس اللطيف أهو بقى مننا
وعلينا. الجواز ده كان زمان أيام ماكان الجنس
اللطيف لسه متأخر، ومحبوس فى البيت .. فكان
علشان ما نقابله مانلاقيش غير طريقة واحده ..
الجواز .. لكن حيث دلوقت المواصلات بقت سهله..
انتهينا ومافيش لزوم لحبس الحريه» ..[٦٥]

لذلك، يمكن القول إن الموقف الأخلاقى لشخصية نجيب يحتوى على تناقض مفتعل؛ إذ إنه يعلم مسبقاً أن ليلى تعتقد فى الفكر السفورى الجديد، وقد أعلنت له صراحة عن قناعاتها تجاه الرجل، فهى ترفضه زوجاً وتقبله صديقاً، وحين يكتشف فى نهاية المسرحية أن ثمة علاقة كانت تربط بين ليلى وسامى، فإن هذا الاكتشاف هو نتيجة منطقية للمقدمات التى عرضت عليه من قبل .. لذا، يعد هذا التغير المفاجىء فى الموقف الأخلاقى لشخصية نجيب بك غير مبرر دراميا، ويتنافى مع مجموعة المعلومات الواردة عنه كمقدمات. ويمكن القول بأن التغير فى الموقف الأخلاقى لشخصية نجيب بك يعد خرقاً لمواصفاتها الفنية، وقد تم بيد المؤلف لا بدافع من مقومات الشخصية ذاتها.

ولقد تسبب هذا التغير فى الموقف الأخلاقى لشخصية نجيب بك فى حدوث ما يمكن وصفه بالنهاية المفتعلة للمسرحية .. وهى النهاية التى وصفها د. على الراعى - كما سبق أن عرضنا - بأنها نهاية ميلودرامية، كما وصفها د. مندور من قبل بأنها تنم عن مهزلة، مما يعنى أن هذه النهاية تتسم بالافتعال .

وإذا انتقلنا إلى دراسة شخصية فاطمة هانم ودور على، سنجد أنهما الزوج الاجتماعى الوحيد فى المسرحية؛ ذلك أن نجيب وليلى وهاشم أفندى لم يسبق لهم الزواج من قبل، كما أن محمود بك أرمل، ونعمت وسامى شبه المنفصلين قد ذهب كل منهما يعيش حياته على طريقته، وتتصف العلاقة التى تربط بين هذا الزوج (فاطمة هانم وعلى) بالاعتماد على المصلحة الشخصية، حيث يقوم على بإدارة محال فاطمه هانم، كما يعتمد عليها مالياً فى كل حياته .

ولقد اهتم المؤلف بتحديد ملامح شخصية فاطمة هانم، فيصفها بأنها :

«فاطمة هانم بخلقتها الدميمة القبيحة، ونظارتها السوداء ذات الطراز القديم على عينها، وهى بالجملة ذات منظر قبيح، وطراز قديم جداً» (٦٦).

وهي ترتدى «البرقع» على وجهها [٦٧] .. وهذا كله يدل على تصويرها بوصفها نموذج المرأة القديمة المقابل لنموذج المرأة الجديدة الذى تمثله ليلى – بطلة المسرحية. ومن الجلى أن أهم وظيفة درامية تؤديها شخصية فاطمة هانم هنا هى وظيفة التأكيد على نمط ليلى السافر من خلال نظام المقابلة، ويعمق المؤلف نظام المقابلة هذا بإيراد خطاب عن ليلى يحمل وجهة نظر فاطمه هانم في الفصل الأول حيث تقوم بسرد تفاصيل العلاقة التى تربط بين ليلى وأحد جيرانها / زوج صديقتها، وهى تقوم هنا بوظيفة درامية أخرى، هى وظيفة حامل خطاب؛ الغرض منه إيصال معلومات عن بطلة المسرحية. وهى معلومات تمهيدية تفيد فى فهم شخصية ليلى وطبيعة علاقتها بسامى. أما زوجها على فهو ابن عم محمود بك لمعى، ورفيق سهرته فى صدر الفصل الأول. تزوج من فاطمه هانم لغرض إمكاناتها المالية، وهو يدير محالها التجارية.

يورده المؤلف – فى النصف الأول من الفصل الأول – ليؤدى وظيفة درامية حيوية؛ إذ يجعل من مجىء زوجته – لكى تبحث عنه فى شقة ابن عمه محمود بك – أمراً معقولاً، كما أنه يلقى بعض الضوء على شخصية زوجته – فى الفصل الثالث –

خاصة فيما يتعلق بقناعاتها المتخلفة .

ولقد اتفق معظم النقاد على عدم أهمية وجود دور شاهين فى المسرحية؛ يرى د. محمد مندور أنه لا يوجد دور واضح لهذه الشخصية[٦٨]، كما يرى فؤاد دوارة أن «دور شاهين فى المسرحية أقل أهمية بكثير من دور على[٦٩]، وأنه «كان من الممكن حذفه دون أن يصيب المسرحية ضرر واضح»[٧٠]، ونتفق كلية مع هذا الرأى؛ حيث إن ظهور / تجسيد شخصية شاهين فى الفصلين الأول والثالث لا ضرورة درامية له. وينطبق هذا الأمر أيضا على شخصية «داده زينب»؛ حيث لا تقوم بأداء أية وظائف درامية فى المواقف التى تجسدت فيها.

ولعل الوظيفة الدرامية الهامة التى يؤديها دور هاشم أفندى، تنحصر فى إتاحة فرصة المقابلة الأولى بين ليلى ونجيب بك فى النصف الأخير من الفصل الثانى، إلى جانب عرض فكرة زواج ليلى من نجيب بك - على نجيب بك - كصفقة رابحة للأخير، وهو ما طلبه منه محمود بك الذى يعمل هاشم أفندى سكرتيراً له، كما أنه يقوم بدور «الفاعل المساعد»؛ حيث يمثل كاتم أسرار محمودد بك، مما يسمح لمحمود بك بأن يطلب منه مساعدته فى العثور عى زوج مناسب لليلى .

أما دور نعمت، فقد ورد عنها خطابان فى الفصل الأول؛ أولهما على لسان سامى الذى يعلن لأصدقائه أن زوجته قد هجرت بيته منذ أربعة أشهر، ولم يجدها حتى الآن. ثم يأتى وصفها – على لسان فاطمة هانم – بأنها السبب وراء إقناع ليلى بفكر السفور، كما أنها دفعتها لإقامة علاقة صداقة بينها وبين زوجها. ونراها فى الفصل الثانى تقيم علاقة غير شرعية مع نجيب بك، تبدو فصامية خلال الموقف التالى :

«نعمت : بتحبنى قد أيه يا نجيب.

نجيب : (برقه) بأحبك قد إيه ؟ بتسألينى باحبك قد إيه ؟
(يدنو منها كثيراً وتدنو منه كأنما يستقبلان بعضهما ولكن الباب يدق بشدة).

نعمت : (الباب يدق فتصحو فجأة، وتبتعد نافرة) آه .. لا .. لا .. صداقتنا .. قصدى صداقتنا ..

نجيب : آه .. (ممتعضاً) .. صداقتنا .. أيوه ..

نعمت : (بصوت لا يزال متغيراً مضطرباً) .. الباب .. مين يا ترى»؟[٧١].

وهى نفس صفة الفصام التى اتسمت بها ليلى؛ ذلك أن نعمت تريد أن تعيش حال الحب بتفاصيلها الدقيقة، دون أن

تعترف بأنه حب، بل تطلق عليه عنواناً آخر هو الصداقة .

إن دور نعمت قد أدى وظيفة درامية أساسية فى سياق حبكة المسرحية؛ وهى تتمثل فى كشف سر علاقة ليلى بزوجها سامى أمام نجيب بك .. ويمثل هذا الكشف ركيزة أساسية بنى عليها المؤلف رد فعل نجيب بك المتمثل فى ترك العزبة بعد أن يقرر عدم الزواج، بليلى. كما أفاد المؤلف من وجود نعمت فى توضيح طبيعة فكر السفور وأثره على الزيجات الحديثة.

أما الدور الوظيفى الذى يؤديه سامى، فهو يتحدد فى تقديم معلومة خاصة بترك نعمت بيت الزوجية منذ أربعة أشهر؛ وهى وظيفة الإخبار. كما أن وجوده – فى نهاية المسرحية – يؤدى إلى تحفيز زوجته نعمت لتكشف سر علاقته بليلى، وتتحدد النهاية بهذه الوسيلة .

هذا عن شخصيات المسرحية، أما عن لغة الحوار، فمن الملاحظ أن كلاً من : محمود بك لمعى، نجيب بك حلمى، على أفندى، شاهين أفندى، المحصل، الخادمين حسن وبدوى، ليلى، ونعمت .. يتحدثون بلسان لغوى نثرى واحد: هو العامية المصرية التى يتحدث بها أهل المناطق الراقية فى القاهرة؛ من حيث ألفاظها وتراكيبها. أما شخصيتا فاطمة هانم ودادة زينب، فهما

يتحدثان بلغة تدنو إلى المستوى الشعبى؛ من حيث ألفاظها وتعبيراتها وتراكيبها؛ ففى الفصل الأول، ترد مجموعة من الألفاظ والتعبيرات السوقية على لسان فاطمه هانم، مثل : (قطيعة – داهيه تقطع المحل وسنينه – يا نضرى – محروق يا خويا الدكان بالمحل بالدنيا – المتنيل على عينه – سخامه – أبصر .. الخ) .. أما دادة زينب فيرد على لسانها جملة من التعبيرات الشعبية المهذبة، مثل : ـ خليك جمل – حسره عليها – قلبها اللى كان لون البفته) وتستعين بالمثل الشعبي، مثل قولها: (اللى مكتوب ع الجبين ترائيه العيون ولو بعد حين) لذا يمكن القول إن خصوصية اللغة وعلاقتها بالشخصية قد وجدت طريقها مع رسم المؤلف لشخصيتى فاطمه هانم ودادة زينب؛ إذ إن كليهما يعكس بوضوح البيئة الاجتماعية لكل منهما، مما يضفى عمقاً يسهل – عند فاطمه هانم – عدم الانغماس فى الأفكار السفورية التى تنادى المرأة الجديدة بها، بل ويساعد على أن تأخذ الشخصية الدرامية موقفاً من هذا الفكر الجديد، ذلك أن الكاتب المسرحى المتمرس يجعل شخصياته «تتبنى أسلوبها فى الكلام – والذى يجب أن يكون، مع ذلك، متنوعا داخل نطاق المستوى العام للغة المسرحية ككل..»[٧٢] بينما لم

يوفق المؤلف فى اختيار لغة مناسبة فارقة بين مستوى السادة والخدم، فلم يجعل لكل شخصية مستواها اللغوى الذى يعكس مستواها الاجتماعى بمفرداته المميزة. كما يمكن ملاحظة جنوح الحوار - فى بعض المواقف الدرامية - إلى السرد الخالص الذى يشبه الخطب المنبرية؛ وبخاصة فيما يتعلق بالحديث عن سفور المرأة على لسان كل من : فاطمه هانم، محمود بك، وليلى فى الفصل الأول، ونجيب بك ونعمت فى الفصل الثانى.

نخلص مما تقدم إلى أن مسرحية (المرأة الجديدة) قد احتوت على بعض العيوب التقنية فى تصوير الشخصيات ولغة حوارها. ويمكن عرض ذلك خلال النقاط التالية :

١ - إيراد المؤلف أفكاراً على لسان شخصية نجيب بك لا تتفق والتصوير الدرامى لهذه الشخصية مما تسبب فى اتصافها بالافتعال فى نهاية المسرحية.

٢ - إن شخصيتى شاهين ودادة زينب زائدتان على المسرحية، ولا تؤديان أية وظائف درامية.

٣ - استخدام مستوى لغوى واحد لا يفرق بين السادة والخدم، ولا يعكس خصوصية كل شخصية من شخصيات المسرحية.

٢ – رصاصة فى القلب :

تشغل شخصية نجيب تواجداً دائماً على خشبة المسرح، بعد فترة قصيرة من بداية المسرحية – لا تتعدى دقائق – حتى نهايتها. وقد أوضحنا – عند دراسة حبكة المسرحية فى المبحث الأول من هذا الفصل – أن نجيب يمثل الفاعل فى النموذج الأول لبنية النص العميقة، بينما يتحول إلى المفعول / موضوع الرغبة فى النموذج الثانى. وهذا يشى بأن شخصية نجيب تمثل بطل المسرحية.

ولم يشر النص إلى الطبقة الاجتماعية التى ينتمى لها نجيب، كما لم يشر إلى طبيعة تعليمه، وإنما اكتفى بإظهاره فى وسط مادى يبديه من أصل راق اجتماعياً؛ إذ يعيش فى وسط راق أصيل بالرغم من ظروفه المادية المتردية، إلى جانب خاتم أمه الذى يعكس إمكانات أسرته المادية وذوقها الفريد .

إن الرغبة الدرامية لنجيب – فى النصف الأول من الفصل الأول – قد تحددت فى الارتباط العاطفى بالفتاة التى رآها أمام محل «جروبى» (فيفى). ولكن سرعان ما تجمدت هذه الرغبة بعدما يعلم أن هذه الفتاة هى ذاتها خطيبة صديقه الدكتور سامى.

ومن الملاحظ أن التصوير الدرامي لشخصية نجيب قد ارتكز على صفة أساسية مؤادها المبالغة فى ردود الأفعال؛ ففى الفصل الأول يبدو نجيب فى حال الهيام الكامل بالفتاة التى رآها - منذ لحظات - أمام محل «جروبى» ويصف حاله بأنه أصيب برصاصة فى قلبه. وحين يجد تلك الفتاة أمام عينيه - فى عيادة الدكتور سامى - تتملكه الدهشة تماماً وتمسك لسانه وتفقده سيطرته على السيجارة التى تقع من بين شفتيه، ثم ما إن يستوعب الموقف حتى يتحول إلى مغازل مفرط دون إبداء أية رغبة من المتغزل فيها (فيفى). وما إن يعلم أن فيفى هذه هى نفسها خطيبة صديقه سامى حتى يعود - بطريقة آلية - إلى نفس حال الاندهاش ممزوج بالوجوم والخجل بعد أن أدركت فيفى - بطريقة مفارقة - أن نجيب يحبها هى .

وإلى جانب صفة المبالغة، يلاحظ الباحث صفة أخرى قد شغلت جانباً هاماً من جوانب سلوك نجيب، وهى صفة الآلية، فإذا كانت المبالغة تعنى تجاوز الحد المعقول كرد فعل نمطى، فإن الآلية هى التى تحول سلوك نجيب من النقيض إلى النقيض : من الصمت المطبق إلى المبالغة فى الغزل، ثم من المبالغة فى الغزل إلى الصمت المطبق مرة أخرى. كما يبدو نوع آخر من الآلية،

فإذا كانت المبالغة تعنى تجاوز الحد المعقول كرد فعل نمطى، فإن الآلية فى شخصية نجيب فى الفصلين الثانى والثالث خلال تقنية: مثير/ استجابة؛ ففى الفصل الثانى يبدو المثير فى الجرس وتبدو الإستجابة الآلية فى اختباء نجيب فى الصندوق(٧٣)، كما يتكرر توظيف هذه الصفة قبيل نهاية المسرحية (٧٤).

وإلى جانب ما تقدم، نرى إعلاء نجيب لقيمة الإخلاص للصديق واضحا فى موقفه من فيفى - التى صرح بحبه العميق لها - بعد أن يعلم أنها خطيبة صديقه الدكتور سامى؛ إذ يجمد موقفه منها، ويصبح فيما بعد سلبياً معها، حتى بعد أن تصرح له برغبتها فى الزواج به .

نجيب : أنا إنسان مكتوب عليه إنه يعيش بشكل مخصوص فى الحياة، ويستحيل تغيير حياته (...).

فيفى : حياة بوهمية غريبة !..

نجيب : إرتباك مزمن وعسر هضم اقتصادى وفقر دم مالهش علاج.

فيفى : أنت غلطان .. أفتكر إن فيه علاج ..

نجيب : إيه هو من فضلك ؟

فيفى : لو تتزوج واحده تفهمك ويكون عندها فلوس ..

نجيب : ويكون عندها «باكار» (يقصدها هى).

فيفى : تمام كده ..

نجيب : علشان ينباع الباكار.. ونغرق احنا الاتين فى نهار!..

فيفى : «باسمة» وماله ؟

نجيب : أظن واحد زيى ما أتخلقش علشان زواج ..»[٧٥].

إن نجيب هنا يرفض حل أزمته المالية المستفحلة، كما يخفض من قيمة الحب فى مقابل إعلاء قيمة أخرى هى قيمة الصداقة.

وإلى جانب هذه الصفات المميزة لشخصية نجيب، وضحت أيضاً سمة أخرى من السمات الهامة التى تميزه؛ وهى صفة المثالية؛ التى تبدو خلال إعلائه لقيمة الصداقة على حساب الحب الذى سوف يحل أزمته المادية؛ إذ حين يصف نجيب لسامى الفتاة التى رآها أمام محل «جروبى»، يعلق سامى قائلاً:

«سامى : عندها أوتومبيل طول الأوده دى مره ونص تمام .. أهو ده الحب الحقيقى .. هسبانو .. ريزوتا .. فراسكينى .. باكار.. ماركة من دول تفتح لك جميع الشوارع الممنوعة، ولا تحتاجش لمصلحة التنظيم ..

نجيب : (يبصق فى الأرض ازدراء) .. انت رجل مادى !.

سامى : اسمع يا نجيب نصيحة : أنا أشجعك انك تغوى

العربيات اللى طول الأوده دى مره ونص .. ماليتك
تنظم، وتعيش مرتاح ..

نجيب : أنا أحتقر الكلام اللى بتقوله ده ..»[٧٦]

ولقد كانت سمة المثالية هى الدافع المؤيد لإعلاء قيمة الصداقة على حساب الحب، مهما كانت المكاسب المادية التى يمكن أن يحصل عليها نجيب من تحقيق هذا الحب.

ولقد عمد المؤلف إلى تصوير شخصية الدكتور سامى كنموذج مقابل لنموذج نجيب، لكى يؤيد صفاته بوساطة تقنية (المقابلة)؛ ذلك أن أول ما نقابل من حال سامى هو أنه يعمل طبيباً، فى مقابل أن نجيب لم يشر المؤلف إلى أى عمل يمتهنه .. وإذا كانت سمة الآلية يتصف بها نجيب، فإن سامى يتحرك بحسابات منطقية ويجعل من المشاعر شيئاً ثانوياً؛ إذ إنه براجماتى فى نظام حياته جملة وتفصيلاً؛ فيزن فيفى بميزان العقل : كمال الجمال، المال، والحسب، بعيداً عن مواصفاتها الإنسانية التى تميزها عن غيرها ممن يمتلكن هذه الصفات .. فى الوقت الذى يبدو فيه نجيب شاباً مثالياً تحكمه أخلاقيات نبيلة وسلوكات فاضلة، كما أنه فاشل بالمقاييس الاجتماعية البراجماتية؛ حيث إنه لا يعمل، كما ينظر إلى المرأة بوجه عام –

وفيفي بوجه خاص - من منظور جمال المواصفات الشخصية غير النفعية. لذا، يمكن القول إن بوجه خاص - من منظور جمال المواصفات الشخصية غير النفعية. لذا، يمكن القول إن مواصفات شخصية الدكتور سامى قد أكدت جميع صفات نجيب، حيث أظهرت مثالياته، وأوضحت محاسنه، كما أبانت عيوبه عن طريق تقنية (المقابلة) بين التصور الذهنى لكليهما.

إن الرغبة الدرامية المحركة لشخصية سامى تتحدد فى الزواج من فيفي، مهما أدى الأمر إلى أن يبدو بمظهر مخادع :

«سامى : عايز أعمل كل جهدى إن كتب الكتاب ينتهى فى طرف أسبوع.

نجيب : أسبوع؟ .. هو الزواج سلق بيض يا حضرة الأفندى. ولا هى العباره نهب ! إهدأ وابرد وتعفف شويه ! انتم ليه كده ناس بطالين شباحين.. الدنيا بخير ولله الحمد .. ولا حدش بيموت من الجوع .. وانت عندك الف مدعوق مصرى فى البنك.

سامى : يعنى تفضل إنى أترك لهم حرية تحديد اليوم اللى يعجبهم ؟

نجيب : بالتأكيد ..

سامى : فكره .. برضه علشان ما أظهرش قدامهم بمظهر اللحوح الملهوف ..

نجيب : مافيش عندك غير أنك تظهر بالمظهر إبرضه تفكيرك مش عاجبنى أبدا ..»[٧٧].

وبالرغم من علم سامى بموضوع الحجر على أثاث شقة صديقه نجيب، إلا أنه لا يبدى أية رغبة فى مساعدته، بل ولا يتوانى عن أخذ خاتم والدة نجيب لكى يرهنه ويحصل على مائة جنيه ليكمل الهيئة التى يريد أن يظهر بها أمام أهل فيفى[٧٨]. ويبدو واضحاً أن رغبة سامى فى الزواج من فيفى لا تعنى أكثر كمن الارتباط / الانتماء بفئة اجتماعية معينة، لذا يقوم بكافة الحيل التى تبديه – أمام أهل عروسه .. جديراً بالزواج بها.. يقول سامى لنجيب :

«أنا مش عاوز أظهر بمظهر الضعف والفقر والاحتياج .. يعنى لازم أدفع فوراً إللى يقولوا عليه (يقصد أهل فيفى) من غير تردد أو مماطلة ..»[٧٩].

ولقد تم التأكيد على عقلانية سامى، وخطوه جميع خطواته بحسابات عقلية واضحة يقول سامى لنجيب :

«سامى : (..) لازم ننتهى بسرعه قبل ما يخلصوا منى القرشين (..) مش عاجبك كلامى .. أنا شايف إنى باتكلم بعقل، نجيب : بعقل زيادة عن اللزوم .

سامى : أصل الموضوع ده بالذات عايز كده ..»(٨٠)

وفى حوار بين فيفى ونجيب، يتضح الخطاب التالى عن سامى :

«فيفى : (...) دى عقليته ما تقدرش تفهم بسهولة التصرفات دى.

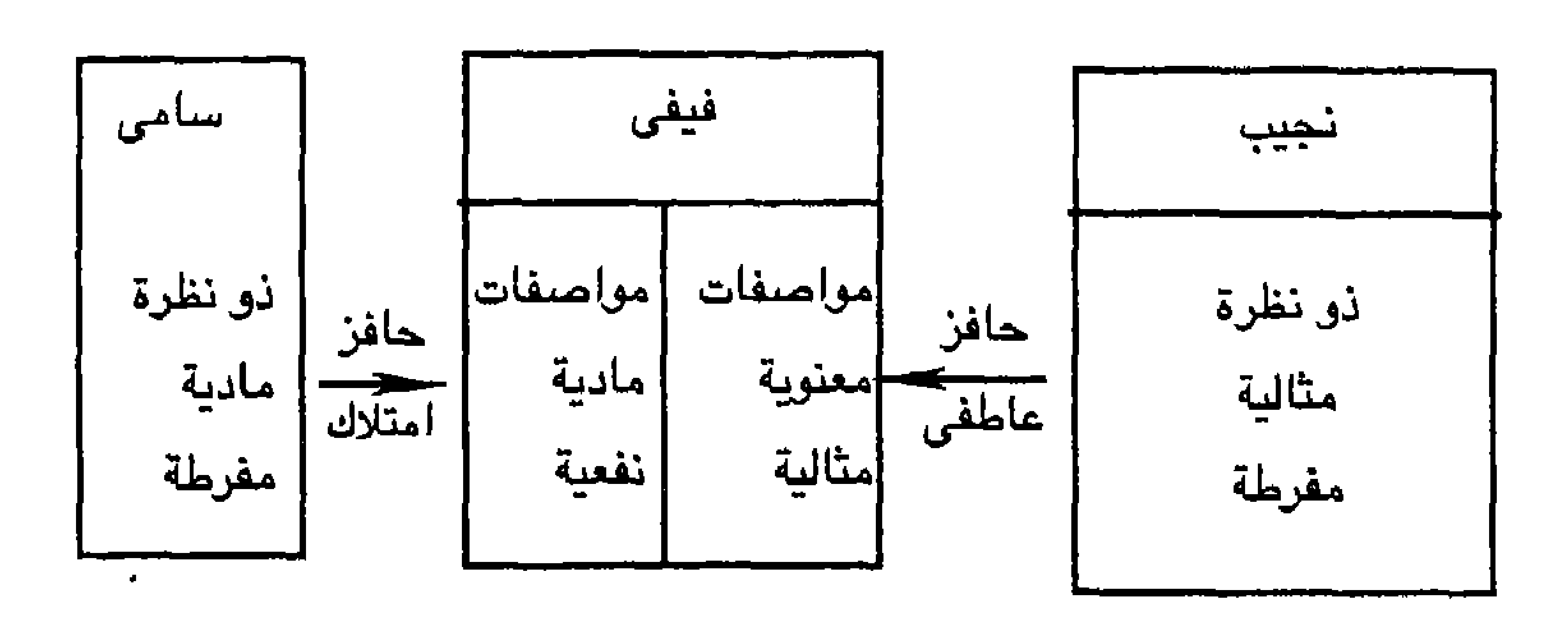
نجيب : لأنه رجل عاقل موزون.

فيفى : زيادة عن اللزوم» (٨١).

وإذا كانت الآلية التى يتصف بها نجيب تشى بتلقائية قوله وسلوكه، فإن هذه الصفة – كغيرها من الصفات الأخرى المميزة للشخصية – يتم كشفها والتأكيد عليها خلال التأكيد على صفة العقلانية التى يتصف بها سامى.

ولقد استطاع المؤلف أن يقيم هذه المقابلة بين شخصيتى نجيب وسامى، خلال رسم / تصوير شخصية فيفى بخصائصها المميزة، ذلك أنها تمتلك من السمات الإنسانية ما يجعلها موضوع حب نجيب، كما تحمل من المواصفات المادية ما

يجعلها هدفاً لرغبة سامي؛ إذ هي ذات قلب دافيء فياض بالمشاعر والعاطفة مثلها في ذلك مثل نجيب، كما أنها تلقائية تحب الوضوح والصدق مثلما نجد عند نجيب، بينما تتمتع بأحوال مادية مستقرة مثلما يحظى سامي وأكثر، كما أنها ذات حسب وجمال غير عادى، وهي في نفس الوقت - تنظر إلى العالم نظرة تغلفها رؤية مشاعرية نظيفة، وتنظر إلى الماديات بوصفها وسائل لا غايات. لذا، تنصر فيفى المثالى على الواقعى، وتقبل الصدق في مقابل رفضها للزيف. ويمكن توضيح موقع فيفى من عالمى نجيب وسامى على النحو الآتى :



وهذا قد يفسر أن نجيب لا يطرح فكرة الزواج ممن عشقها قلبه منذ بداية المسرحية حتى نهايتها؛ إذ هو يريد فقط إقامة علاقة عاطفية نقية معها دون أى ميثاق مادى يربط بينهما؛ ذلك

أن حافز الرغبة لم يتعد كونه حافزاً عاطفياً، يعكس الحافز الذى يحرك سامى نحو فيفى؛ إذ هو حافز امتلاك، وهو ما يترجمه فى إعلانه فى صدر المسرحية - أنه على ميعاد مع (خطيبته)، ثم يعلن لنجيب أن الخطوبة لم تصبح رسمية بعد[٨٢]، ثم يبتكر حيل مختلفة لكى يقنع أهل فيفى بسرعة الزواج، معتمداً على ما يظهره لهم من صورة، وضع خطوطها بعقله .

ولقد استطاع المؤلف أن ينتقل بمشاعر فيفى من خطيبها سامى إلى صديقه نجيب بنقلات مبنية على درجات وضوح اكتشافها لكل من الشخصيتين؛ ففى البداية تتعرف على شاب جرىء إلى درجة غير عادية فى حجرة المكتب الخاصة بعيادة خطيبها سامى، وهو يتحدث معها بأسلوب ساحر أخاذ. وقتما تكون مرتبطة بخطيبها، ثم تكتشف - بطريقة مفارقة - أن نجيب يحبها فيتغير موقفها تجاهه - فى نهاية الفصل الأول - وتتعاطف معه، وخلال الفصلين الثانى والثالث يتضح لها مدى أصالة نجيب وصدقه وتمسكه بقيم إنسانية سامية (كالصداقة)، كما يزداد وعيها ببراجماتية خطيبها وحبه لنفسه، لذا تختار نجيب فى نهاية المسرحية وتصرح له برغبتها فى الزواج به ..
تقول فيفى لنجيب :

«انت بالتأكيد تفهم سامى أكثر منى .. لأنى فهمت طبيعته كويس قوى من مدة بسيطة (...) فهمت انه راجل عاقل زى ما قلت انت تمام، ويوزن كل حاجه فى الدنيا زى طبيعة كل شخص مادى شويه (...) أنا أفهم كويس الناس المدهونين بويه.. سامى مدهون بويه كويس قوى (..) انت لأ (..) صحيح انت الشخص الوحيد اللى أقدر أقول انه ماحاولش لحظه أنه يغشنى...»[٨٣].

وقد استثمر المؤلف الفصل الثانى فى بناء وعى فيفى تجاه كل من سامى ونجيب؛ ذلك أنها تدخل شقة نجيب عن طريق الخطأ، وقد كانت تقصد شقة خطيبها سامى، ثم تتحدث إلى نجيب بطريقة توحى بأنها غير مبالية به، ولكنها - فى نفس الوقت - لم تخرج من شقته فور اكتشافها خطأ قصدها، ثم تبدى رغبتها فى تذكير نجيب بفتاة «جروبى»، وأخيراً تبدى غيرتها الواضحة حين يتصل نجيب هاتفياً بإحدى صديقاته، فتسأله - فى ضيق - عما إذا كان قد نسى فتاة «جروبى». وفى الفصل الثالث، تكشف فيفى لنجيب عن عمدية قصد شقته، مما يعكس النتائج العاطفية المستخلصة من الفصل السابق، ثم تصرح له عن رغبتها فى الارتباط به.

وبهذا التحول المقنع فى عواطف فيفى، يتم حصار نجيب بين

قيمتين معنويتين هامتين :

إما الحب أو الصداقة، فيختار نجيب الثانية فى نهاية المسرحية.

هذا وقد قامت الأدوار الثانوية بأداء وظائف درامية هامة .. فأدى دور عبد الله البواب ثلاث وظائف درامية ، هى :

١ - توضيح الحال المادية المتردية التى يمر بها نجيب وذلك بوساطة الطلبات المادية المتكررة التي يطالب بها نجيب فى الفصلين الثاني والثالث .

٢ - إيراد معلومة الحجز على أثاث شقة نجيب فى الفصل الثالث، وهو ما يرشح لتدخل فيفي ورهنها خاتم الخطوبة بلا اكتراث لمساعدة نجيب .

٣ - إنشاء مواقف ملهوية، كما سندرس تفصيلاً فى المبحث الرابع من هذا الفصل.

أما أدوار : الخواجة، المحضر، شيخ القسم، وبعض الشيالين، فهى تؤدى وظيفة العامل المهدد لاستقرار نجيب، وهو دور وظيفى هام؛ حيث يمثل - هذا الدور فى الفصل الثالث - فعلاً تكتشف بوساطته فيفى مدى تقاعس سامى عن مد يد المساعدة لصديقه نجيب، كما يكتشف نجيب مدى حب فيفى له،

إلى الدرجة التى تخلع عنها خاتم الخطوبة الذى أهداها إياه خطيبها سامى لكى ترهنه لدى التاجر الذى اشترى منه نجيب أثاث شقته؛ حيث تلعب فيفى هنا دور المساعد الذى يزيل هذا التهديد عن راحة نجيب واستقراره.

هذا عن الشخصيات الرئيسية والأدوار الثانوية فى مسرحية (رصاصة فى القلب) أما عن لغة الحوار، فإن المؤلف قد استخدم مستوى راقياً من مستويات العامية المصرية، كطابع لغوى نثرى عام. وقد طعم هذا المستوى اللغوى العام ببعض الألفاظ الفرنسية على ألسن :

نجيب، فيفى، والخواجه يوسف، لكى تعكس المستوى الثقافى لهذه الشخصيات، مثل كلمات : «مرسى، أورفوار، باردون». كما استخدم المؤلف بعض التعبيرات الخاصة ببعض المهن والأشغال .. وقد وردت هذه التعبيرات على ألسنة : البواب، المحضر، وشيخ القسم. كما يشير المؤلف إلى عجمة إلقاء الخواجة للغة العربية السليمة الواضحة. وهذا يعنى نجاح المؤلف فى إنشاء لغة خاصة بكل شخصية من شخصيات مسرحيته بما يضمن التعبير عن بيئتها.

ويمكن أن نخلص – مما سبق – إلى أن المؤلف قد أجاد

تصوير شخصيات مسرحية «رصاصة فى القلب» بما يضمن فعاليتها الدرامية. ولا توجد شخصية واحدة، أو تواجد واحد لإحدى الشخصيات فى محيط المنظر المسرحى، دون أداء وظيفة درامية هامة محددة. كما يمكن أن نخلص أيضاً إلى توفيق المؤلف فى انتقاء الألفاظ والتعبيرات الدالة على بيئة كل شخصية، استناداً إلى مبدأ مشاكلة الواقع فى ربط الفئة الاجتماعية - أو المهنية - بلسانها المميز الدال عليها.

* * *

يمكننا أن نخلص - مما تقدم فى المبحث الثانى - إلى أن توفيق الحكيم قد أحدث نقلة كيفية فى حرفية تصوير الشخصيات وتوظيفها توظيفياً درامياً محدداً بين مسرحيتى (المرأة الجديدة) و(رصاصة فى القلب)، كما تطور تقنياً فى استخدام تقنية لغة الحوار، ويمكن إيجاز رصد ملامح تطور وتوظيف الشخصيات ولغة حوارها فى النقاط التالية :

أولا : أورد المؤلف بعض الأفكار على لسان شخصية نجيب بك لا تتناسب وتصويره الدرامى لها، مما تسبب فى اتصافها بالافتعال فى نهاية مسرحية «المرأة الحديدة». وفى مسرحية (رصاصة فى القلب) استخدم نفس الشخصية (من حيث مواصفاتها المميزة مع إبقائه على نفس الاسم) فلم تحتو

شخصية نجيب الجديدة على أية عيوب فى تقنياتها.

ثانيا : أورد المؤلف شخصيتين - فى المرأة الجديدة - زائدتين، ولم تؤديا أية وظائف درامية، وهما شاهين ودادة زينب، بينما قام بتوظيف جميع الشخصيات / الأدوار فى مسرحية (رصاصة فى القلب).

ثالثا : استخدم المؤلف مستوى لغوياً واحداً - فى (المرأة الجديدة)، ولم يفرق بين لغة السادة المثقفين ولغة الخدم البسطاء، بما يضمن خصوصية اللغة عند كل شخصية من شخصيات المسرحية، باستثناء لغة شخصيتى فاطمة هانم ودادة زينب. أما لغة مسرحية (رصاصة فى القلب) فقد اتصف بانتقاء الألفاظ والتعبيرات الدالة على بيئة كل شخصية من شخصيات المسرحية، فى نطاق استخدام مستوى لغوى عام هو العامية المصرية التى ينطقها أبناء القاهرة.

رابعاً : جنوح الحوار فى مسرحية (المرأة الجديدة) إلى السرد الخالص، بما يشبه اللغة الخطابية، فى بعض المواقف الدرامية، مع التأكيد على أن هذه الفقرات السردية المتكررة تتناول فكرة واحدة هى فكرة سفور المرأة .. أما مسرحية «رصاصة فى القلب» فقد تجاوزت هذا العيب التقنى ولم تكرره.

المبحث الثالث

تطور توظيف الزمن والنصوص غير الكلامية فى الهزلية

١ - المرأة الجديدة :

يقصد من دراسة الزمن هنا دراسة زمن النص، أو الزمن الذى تستغرقه الحبكة Plot tTme. وهو ما يعنى بتأثير بناء المعلومات الدرامية داخل زمن العرض Performance time[٨٤] .. وإذا كنا هنا بصدد دراسة النص الدرامى - لا العرض المسرحى - فإن دراسة الزمن يمكن أن تفضى إلى فهم مراعاة المؤلف - أو عدم مراعاته - مبدأ المعقولية فى بناء الحوادث التى تتألف منها الحبكة الدرامية[٨٥].

من الملاحظ أن حوار مسرحية (المرأة الجديدة) يحتوى على إشارات صريحة - عملية من المؤلف - لتحديد الزمن الذى تستغرقه حوادث events الحبكة الدرامية؛ ففى بداية الفصل

الأول يعلن الخادم أن الساعة الخامسة بعد الظهر[٨٦]، وإذا كانت ليلى قد جاءت حوالى السادسة – فى نفس توقيت ميعاد أبيها مع صديقته – ثم تبقى دقائق مع أبيها، وتعلن له ضرورة حضور العزاء فى جناز عمتها بعد نصف الساعة، فإن انتهاء الفصل الأول يمكن أن ينتهى بعد ساعة ونصف منذ بدايته. ويستغرق الزمن الذى يفصل أحداث الفصلين : الأول والثانى شهراً كاملاً، ويبدو ذلك من قول هاشم أفندى لمحمود بك – فى الفصل الأول .

«حصلنا من الكل ماعدا الدور الأول يابك دلوقت بقى له ٣ أشهر مادفعش..»[٨٧].

ثم يطلب هاشم أفندى – فى الفصل الثانى – قيمة الإيجار المتأخرة من نجيب بك، قائلاً :

«الأربع أقساط .. مش بقوا أربعه بالشهر اللى فات(...) أهو من يوم ماجيت لك زى النهارده فى أول الشهر اللى فات...»[٨٨].

وهذا يعنى أن الزمن الفاصل بين الفصلين الأول والثانى هو شهر كامل .. ولكن ما الداعى لإشارة مرور زمن قدره شهر كامل فى هذا الموضع من المسرحية ؟

فى الفصل الثانى، ترد إشارة أخرى عن الزمن على لسان

هاشم أفندى أيضا، حيث يقول :

«(...) من سوء الحظ انها (يقصد ليلى) رايحه الليله قليوب. هى وأبوها فأحسن طريقه تروح لأبوها بحجة الاستعلام عن صاحب الملك الحقيقى .. والا بأى حجة تانيه..»[٨٩].

ويؤكد المؤلف على هذا التحديد الزمنى فى الحوار القائم بين نجيب بك وليلى فى نهاية هذا الفصل .. وهذا يشير إلى أن أحداث الفصل الثالث تتضمنها ليلة نفس اليوم الذى تقع فيه أحداث الفصل الثانى.

ولعل وضع فترة زمنية قدرها شهر كامل - بين الفصلين الأول والثانى - قد يسمح بمراقبة ليلى لنجيب بك .. يقول هاشم أفندى لنجيب بك :

«(...) ماتعرفش إن من مدة شهر دلوقت فيه ناس مستلطفاك..»[٩٠]

وإن كان هذا التفسير ضعيفا من سياق العلاقة بين كل من نجيب بك وليلى؛ إذ إن ليلى تقابل نجيب بك - لأول مرة - بعد مقولة هاشم أفندى السابقة دون أن يشير المؤلف - خلال الحوار والنص غير الكلامى - لإعجاب ليلى بنجيب بك، وإن كانت قد أبدت إعجابها قبلاً - فى نهاية الفصل الأول - به حين

سمعت عن الحيلة التى استطاع بوساطتها نجيب بك أن يتهرب من دفع قيمة الأقساط الإيجارية المتأخرة .

وإذا كان المؤلف لم يشر إلى الزمن الذى يستغرقه الفصل الثالث، إلا أنه يمكن القول إنه اكتفى بالإشارة إليه فى خاتمة الفصل الثانى؛ حيث يشير إلى أن محمود بك سوف يصطحب ليلى ويذهبان إلى العزبة فور الانتهاء من موضوع جناز شقيقته فى ذات الليلة. ولكن من الملاحظ أن معظم الحوادث التى تسلكها الشخصيات - فى الغالب - فى الفصل الثالث، تحتاج إلى قدر معقول من الإنارة؛ مثلاً نجد شاهين وهو يقرأ الجريدة فى صدر هذا الفصل، كما يقرأ محمود بك ونجيب بك الخطابات المرسلة إليهما، وهذا قد يشير إلى أن الليل لم يخيم بعد على المكان؛ خاصة وأن المؤلف لم يشر - وهو الحريص على وضع التفاصيل الدقيقة الدالة هنا - إلى وجود أية أجهزة إضاءة فى المنظر المسرحى، وما يؤكد أن حوادث الفصل الأخير لا تزال فى وضح النهار هو ارتداء فاطمة هانم نظارة شمسية، وهو ما يتعارض مع عدم رؤية شاهين لكل من ليلى ونجيب بك أثناء ندائه من شرفة المنزل المقابلة لموقعهما. وهذا قد يشير إلى خلل بنية الزمن فى الفصل الثالث؛ حيث تتعارض المقدمات الخاصة

بزمن الحوادث - مع النتائج المتمثلة فى طبيعة الحوادث نفسها التى تحتوى على سلوكات نهارية (القراءة، ارتداء نظارة شمسية .. إلخ) وإذا عدنا إلى تحديد زمن صدر المسرحية بأنه تم فى تمام الخامسة بعد الظهر، فإن هذا التحديد قد أدى أربع وظائف درامية دالة، هى :

١ - تصوير مدى حال محمود بك بعد سهرة الأمس؛ حيث يبدو دافع التخلص من الابنة نتيجة منطقية لمقدمات مرئية .

٢ - إمكانية زيارة فاطمة هانم لتسأل عن غياب زوجها.

٣ - إمكانية مجيء ليلى بعد عمل جناز عمتها.

٤ - إمكانية إنهاء أحداث الفصل الأول بعد ساعة ونصف الساعة منذ بدايته، لكى يلحق محمود بك وابنته عزاء شقيقته.

ومن الملاحظ أن الوظائف الأربع تقوم جميعها بتأكيد أن الزمن هنا يمثل علامة أيقونية؛ حيث يمكن أن يكون زمن عرض حوادث الفصل الأول حوالى الساعة ونصف الساعة، مما يعنى محاولة حفاظ المؤلف على مبدأ مشاكلة الواقع. يقوم الفصل الثانى كله بعد شهر كامل من زمن نهاية الفصل الأول، وهو يستغرق جزءاً غير معلوم من النهار، وإن كان يمكن أن تحدث حوادث هذا الفصل فى زمن يتساوى مع زمن عرضه؛ ذلك أنه لا

توجد أية فواصل زمنية بين حادثة وأخرى، فقد عمد المؤلف إلى توالى الحوادث هنا معتمداً على مبدأ الاحتمالية. ويمكن القول إن حدوث حوادث الفصل الثانى أثناء النهار قد أدى أربع وظائف درامية، هى :

١ - إمكانية وجود نعمت فى شقة نجيب بك .

٢ - إمكانية زيارة هاشم أفندى لنجيب بك.

٣ - إمكانية دخول ليلى شقة نجيب بك.

٤ - إمكانية مطالبة الدائنين بمستحقاتهم.

وتمثل هذه الوظائف الأربع غاية واحدة هى معقولية وجود الشخصيات المذكورة فى حيز المنظر المسرحى.

وإذا كان المؤلف قد حاول تقديم الفصلين الأول والثانى بطريقة مشاكلة للواقع أو الحفاظ على مبدأ الواقعية عن طريق وحدات الزمن، إلا أن إيراد حوادث الفصل الثالث فى نفس ليلة أحداث الفصل الثانى، قد أدى إلى حدوث تناقض بين المعلومات الخاصة بزمن الحوادث الواقعة فى الفصل الثالث وطبيعة الحوادث نفسها، مما يتنافى ومبدأى مشاكلة الواقع والمعقولية اللذين حافظ عليهما المؤلف خلال الفصلين الأول والثانى.

وإذا سلمنا - على المستوى الشكلى - بأنه قد «يتكون النص

المسرحى من شقين واضحين يمكن الفصل بينهما : الحوار والإرشادات المسرحية (الإخراجية)»[٩١]، وأن الإرشادات المسرحية (النصوص غير الكلامية) تعنى بالإشارة إلى المتكلم من ناحية، وتحديد إيماءات وحركات الشخصيات بعيداً عن الحوار من ناحية أخرى[٩٢]، وأن هذه المسرحية قد كتبت خصيصاً لتعرض على خشبة المسرح، مما يفضى إلى ضرورة تحديد النصوص غير الكلامية / الإرشادات المسرحية ومعرفة الوظائف الدرامية المنوطة بها، يمكن عرض ذلك على النحو الآتى :

أولا : النص غير الكلامى الخارجي / المنظر المسرحى :

يلعب وصف المنظر المسرحى فى صدر كل فصل من فصول المسرحية الثلاث جملة من الوظائف الدرامية الهامة، هى:

١ - تحديد الإطار المكاني للأحداث :

يقوم المنظر المسرحى - الموصوف عبر النص غير الكلامى الخارجي فى صدر كل فصل من فصول المسرحية - بدور هام فى تحديد الديكور المسرحى؛ حيث أداء الوظيفة التقليدية للديكور المسرحى المتمثلة فى تحديد موقع الأحداث[٩٣]؛ ففى الفصل الأول يشير المؤلف إلى أن المنظر المسرحى هو حجرة فى

منزل محمود بك لمعى، وفى الفصل الثانى يشير إلى حجرة صالون فى منزل نجيب بك حلمى، وفى الفصل الثالث يشير إلى حديقة فى عزبة محمود بك لمعى فى قليوب.

٢ – وصف الحركة المسرحية الدالة :

قد تشى زجاجات الخمر المبعثرة، حيث يرقد إلى جوارها ثلاثة رجال فى أوضاع مختلفة ومخالفة لما يوحى بالاعتدال – فى الفصل الأول، بأن محمود بك لمعى يفرط فى شرب الخمر وسهر الليالى مع أصدقائه.. كما يمكن أن تشى حركة لحاق نعمت لنجيب والعكس بأنهما زوجان – فى الفصل الثانى، ولكن سرعان ما يتم كسر هذا التوقع الانطباعى، حيث لا توجد علاقة شرعية تربطهما، بل هما فقط مجرد صديقين. وفى الفصل الثالث يشى المنظر المسرحى بالاتفاق الضمنى بين محمود بك ونجيب بك، والخلاف الضمنى بين نجيب بك وليلى، وذلك عبر المسافات الفاصلة بين الشخصيات التى يحرص المؤلف على ذكرها تفصيلاً.

٣ – بث أثر ملهاوى :

وهو ما سيتضح تفصيلاً فى المبحث الرابع من هذا الفصل.

ثانيا : النصوص غير الكلامية الداخلية :

وهى النصوص المصاحبة للحوار الدرامى، وهى تؤدى جملة من الوظائف الفنية، أهمها :

١ – وصف الأداء التمثيلي الإيمائي والصوتي :

وقد انتشرت هذه الوظيفة فى أغلب صفحات النص، وهى موجهة أساساً للقائمين على العرض المسرحى، حيث توضح هذه النصوص المصاحبة الأداء الإيمائى أو الصوتى – أو هما معاً – المصاحب للجملة الحوارية .. ويدخل فى هذه الوظيفة وصف الانفعالات المطلوبة مع أداء الجملة الحوارية؛ ففى بداية الفصل الأول يكتب المؤلف نصا غير كلامى يقول :

«محمود لا يتدخل فى هذه المناقشة لانشغاله بميعاده، وهو ضجر من هذه المناقشة»[٩٤] وتبدو هنا إشارة المؤلف الصريحة لنوع الانفعال المطلوب مع أداء هذه الجملة الحوارية. وفى نص غير كلامى آخر يقول المؤلف :

«(...) يبالغ فى الرقة واللياقة والظرف فى صوته»[٩٥].

ويؤدى هذا النص الكلامى/ الشارح لطبيعة الأداء الصوتى وظيفة أساسية تتعلق بإثارة الضحك – كما سيتضح فى المبحث الرابع من هذا الفصل.

٢ – وصف الملابس والإكسسوار :

يستخدم النص غير الكلامى أيضاً ليصف به ملابس الشخصيات؛ ففى الفصل الثانى يصف المؤلف ملابس نجيب بك وفيفى قائلاً :

«نجيب بلا جاكته. نعمت بجونلة التزييرة»(٩٦)، ويلعب هذا النص غير الكلامى دوراً هاماً، إذ به يتم الكشف عن رفع الكلفة بين الشخصيتين، مما قد يدفع المتفرج إلى الاعتقاد بأنهما زوجان. ويقوم هذا النوع أيضا من النصوص غير الكلامية بدور حيوى هو الإيحاء بنوايا الشخصية، وذلك حين يقول المؤلف :

«يظهر نجيب بيده حقيبة وبالطو سفر»(٩٧)؛ وهو ما قد يشى بنية نجيب فى مغادرة العزبة، ويرشح لإمكانية عزوفه عن الزواج من ليلى.

وفى الفصل الأول يورد المؤلف نصاً غير كلامى يقول :

«(...) فاطمة هانم بخلقتها الدميمة القبيحة؛ ونظارتها السوداء ذات الطراز القديم على عينيها، وهى بالجملة ذات منظر قبيح، وطراز قديم جداً»(٩٨)، ويبدو من هذا النص غير الكلامى استثمار المؤلف له كى يشى بنمط الشخصية، ويفضح معالمها الداخلية خلال وصفه هيأتها الخارجية.

٣ – وصف الحركة المسرحية :

تلعب الحركة المسرحية الموصوفة عبر النصوص المصاحبة للحوار الدرامي جملة من الأدوار الوظيفية الحيوية، منها ما يتعلق بإثارة الضحك مثلما يقوم كل من سامى والخادم بإيقاظ محمود بك وضيفيه، ويخبرانه أن الساعة قد جاوزت الخامسة، فيعتقد محمود بك أنها الخامسة فجراً، وهنا يورد المؤلف نصاً غير كلامى يقول :

«يدير ظهره (يقصد محمود بك) لينام من جديد»[٩٩]. كما توظف الحركة أيضاً – الموصوفة عبر النصوص غير الكلامية – لتدل على طبيعة العلاقة بين الشخصيات؛ مثل النص غير الكلامى الذى يقول :

«يدنو منها (يقصد نجيب بك) وتدنو منه (يقصد نعمت) كأنما يستقبلان بعضهما»[١٠٠].

ويقول أيضا :

«يكون بقربها جدا (يقصد نجيب بك) وفمه يكاد يلمس وجهها (يقصد ليلى)»[١٠١].

ويشى هذان النصان غير الكلاميين بحميمية العلاقة بين الخشصيات، وهو ما يعبر عنه المؤلف فى صورة فعل حركى

يدعم به الجمل الحوارية الواردة على ألسن الشخصيات.

ويستثمر المؤلف النص غير الكلامى أيضاً للتعبير عن الحالة النفسية للشخصية، مثل وصفه فى نهاية المسرحية:

«ينظر (يقصد محمود بك) إلى نعمت فيجدها خافضة الرأس بذلة. يلتفت لناحية ليلى فيجدها كذلك. ينقل نظره من الواحدة إلى الأخرى بحيرة ودهشة وهما خافضتا البصر إلى الأرض بينما تنزل الستارة»[١٠٢].

ويمكن أن نخلص مما سبق إلى أن توفيق الحكيم قد استثمر الإشارات الزمنية فى جعل وحدات الفعل تتصف بمشاكلتها للواقع، بالرغم من أن الزمن الفاصل بين الفصلين الأول والثانى – وهو شهر – لم يستثمره المؤلف استثماراً جيداً.

كما يمكن أن نخلص إلى أن المؤلف قد استخدم النمطين المعروفين من النصوص غير الكلامية؛ فاستخدم النص غير الكلامى الخارجى والنصوص غير الكلامية الداخلية. وقد لعبت هذه النصوص غير الكلامية – الخارجية والداخلية – جملة من الوظائف الدرامية، أهمها :

١ – تحديد أماكن الأحداث.

٢ – وصف الأداء التمثيلى الدال.

٣ – وصف الملابس والإكسسوارات الدالة.

٤ – وصف الحركة المسرحية الدالة.

٥ – بث أثر ملهاوى.

* * *

٢ – رصاصة فى القلب :

لم يشر المؤلف صراحة إلى بداية الزمن فى الفصل الأول من المسرحية، غير أنه يورد على لسان نجيب أن الفتاة التى أحبها قد رآها أول مرة منذ دقائق أمام محل «جروبى» تأكل «الجلاس»؛ وهو ما قد يشير إلى أن أحداث الفصل الأول يمكن أن تكون فى أحد فصلى السنة المعتدلين (الربيع – الصيف).

وخلال الحوار الدائر بين نجيب بك وعبد الله – فى الفصل الثانى، يطلب عبد الله من نجيب بك أجرة الشقة التى يسكنها؛ ذلك أن أول الشهرة قد حان أوانه. وفى الفصل الثالث، تشى صورة المحضر بأن زمن أحداث هذا الفصل هو يوم الرابع عشر من شهر إبريل، وهذا يعنى أن الزمن الفاصل بين الفصلين (الثانى والثالث) هو أسبوعان، فى حين أن الزمن الفاصل بين الفصلين الأول والثانى غير محدد. ويمكن أن نخلص من ذلك إلى أن زمن الأحداث منذ بداية الفصل الأول حتى نهاية الفصل

الثالث يمكن أن يكون عدة أيام – يتجاوز الأسبوعين – فى صدر فصل الربيع، هذا عن الزمن الخارجى، أما الزمن الداخلى فإنه بالرغم من أن المؤلف لم يشر صراحة إليه، إلا أن إيراده للأحداث – داخل كل فصل من فصول المسرحية – يشى بمحاولة مشاكلته للواقع بين الزمن الدرامى (الداخلى) والزمن الذى يستغرقه أداء هذه الأحداث فوق خشبة التمثيل .

ولقد أفاد المؤلف من إيجاد زمن الأسبوعين بين الفصلين الثانى والثالث فى إمكانية حدوث النقلة العاطفية داخل نفس فيفى التى تقوم بإزاحة خطيبها سامى خارج دائرة اهتمامها وإزاحة نجيب بك من خارج هذه الدائرة – وهو ما بدا واضحاً خلال الفصل الثانى – إلى داخلها.

يستخدم المؤلف نوعى النصوص غير الكلامية على النحو التالى :

أولا : النص غير الكلامى الخارجى / المنظر المسرحى :

يقوم النص غير الكلامى الخارجى – فى صدر الفصلين الأول والثانى بجملة من الوظائف الدرامية، يمكن إيجازها فيما يلى :

١ - تحديد مكان الأحداث :

تقع أحداث ملهاة **(رصاصة فى القلب)** الهزلية فى منظرين فقط - حيث يكرر المؤلف المنظر المسرحى فى الفصلين الثانى والثالث - هما : عيادة الدكتور سامى / حجرة المكتب، وحجرة الصالون في شقة نجيب. ويمثل هذان المنظران الإطارين المكانيين المحددين لموقع الفعل المسرحى.

فى صدر الفصل الأول يذكر المؤلف مكان الأحداث على النحو التالى :

«عيادة طبيب، مكتب الدكتور .. حجرة لها بابان..»[١٠٣].

ويمكن أن نلاحظ هنا تطرق المؤلف، ليس فقط إلى تحديد مكان الأحداث؛ وإنما يتطرق أيضا إلى وجود بابين بها. وتبدو الوظيفة الدرامية لوجود هذين البابين ضرورية؛ حيث يشير المؤلف إلى خروج سامى من أحد البابين، وبعدها بقليل تدخل فيفى من الباب الآخر - دون أن تقابل سامى - لتسأل عن خطيبها. وإذا كان الزمن الفاصل بين خروج نجيب ودخول فيفى قصيراً جداً، فإن تعدد الأبواب يصبح أمراً ضرورياً يبرر وجود فيفى فى عيادة خطيبها أثناء غيابه؛ لكى يتم بناء الموقف الدرامى - التالى لخروج سامى - على الطريقة التى كتبه بها

المؤلف. وفى صدر الفصل الثانى، يذكر المؤلف نصاً غير كلامى يقول :

«الشقة التى يسكنها نجيب بشارع قصر النيل. صالون بسيط حسن الذوق .. باب في الصدر وباب فى الجهة اليمنى صغير وباب بلكون فى الجهة اليسرى .. منضدة كبيرة على شكل صندوق وسط الصالون .. وعليها غطاء فلا يدرك الرائى لأول وهلة أنها صندوق .. تليفون على منضدة أخرى صغيرة. وجرامفون على منضدة ثالثة، كذلك مرآة في الحائط»[١٠٤]. ويلاحظ أن هذا النص غير الكلامى محتشد بتفاصيل جزئية تمثل في مجملها المنظر المسرحى، وهو شقة نجيب الكائنة بشارع قصر النيل، وربما يكون المؤلف قد قصد به نوعاً خاصاً من الشقق ذات المساحة الكبيرة لتميزها فى قلب العاصمة، بما تمليه من وجاهة ساكنيها لارتفاع أجرتها. ويشير المؤلف أيضاً إلى ذوق نجيب الحسن فى اختيار أثاث الصالون وإلى حالته المادية المتواضعة معاً عبر التصريح ببساطة الأثاث وذوقه الحسن. أما باب الصدر، فقد جعله المؤلف لخروج ودخول الممثلين من وإلى خشبة التمثيل – الممثلة للشقة؛ حيث يؤدى الباب الصغير إلى بقية الشقة – وهى هنا محاكاة أيقونية

للواقع، كما يستثمر المؤلف باب البلكون فى خروج نجيب منه ليسأل خادم سامي بعض المال. وتلعب المنضدة / الصندوق دوراً هاماً فى إثارة الضحك - كما سنرى فى المبحث الرابع من هذا الفصل. أما التليفون فيؤدى دوراً هاماً فى كشف غيرة فيفى على نجيب - فى نهاية الفصل الثانى؛ إذ يجرى مكالمة تليفونية مع إحدى صديقاته أمامها، فيثير بذلك حفيظتها، ويعكس الجرامفون المستوى الثقافى لنجيب؛ حيث يستمع إلى أحدث القطع الموسيقية الفرنسية ويرقص على إيقاعاتها.

٢ - وصف الملابس والإكسسوار :

فى صدر الفصل الأول، يورد المؤلف هذه الإشارة - خلال أول نص غير كلامى فى المسرحية - يقول :

«الدكتور سامى يخلع على عجل المعطف الأبيض ويرتب هندامه الخارجى بعناية بعد أن ينظر فى ساعة ذهبية فى معصمه»[١٠٥]. وفيه يشير المؤلف إلى وجود المعطف الأبيض الدال على مهنته كطبيب، فى محاكاة إيقونية واضحة. ثم ينوه المؤلف إلى عناية الدكتور سامى بمظهره الخارجى (هندامه) وبما فى معصمه من ساعة ذهبية، وهو ما يمكن أن يوحى بانتمائه إلى طبقة راقية، وهذا ما تنفيه أحداث المسرحية؛ لتؤكد

أن سامى يحاول أن يبدو من أبناء هذه الطبقة بوساطة المظهر والنسب معاً؛ خاصة وأن هذا الاهتمام بالمظهر مبعثه قرب موعد لقائه بفيفى.

٣ – وصف الحركة المسرحية الدالة :

فى النص غير الكلامى السابق، يشير المؤلف – إلى جانب ماسبق ذكره – إلى شيئين، أولهما هو عامل الترتيب والتنظيم في شخصية سامى، وهو عامل يخلع عليه طابع العقلانية، وهو ما يتأكد فيما بعد هذا الموقف، وآخرهما يشير إلى تأهب سامى إلى الخروج وهو يرشح هنا لمغادرته فى نهاية الموقف الدرامى التالى.

وفى صدر الفصل الثالث، يذكر المؤلف أن نجيب يقف مستمعاً إلى إحدى القطع الموسيقية الفرنسية الراقية، يتحرك كأنه يرقص على أنغامها(١٠٦)، وبذا تضفى الحركة تصنيفاً حياً للثقافة التى ينتمى إليها نجيب – وهى ثقافة الطبقة المجتمعية العليا فى ذلك الوقت؛ خاصة أن نجيب يمارس الرقص هنا دون أن يضع فى حسبانه إمكانية اختراق أحد لعالمه، أو دون أن يتظاهر بطبيعة غير طبيعته.

ثانيا : النصوص غير الكلامية الداخلية :

ساهمت النصوص غير الكلامية الداخلية فى التعبير الدرامى بجملة من الوظائف الفنية هى :

١ - وصف الأداء التمثيلى الإيمائى والصوتى :

يستثمر المؤلف النصوص غير الكلامية فى وصف الأداء التمثيلى الإيمائى والصوتى، لذا يعد هذا النوع من أنواع النصوص أقرب إلى **النص الشارح** Metatext الذى يحدد نوع الأداء التمثيلى (الإيمائى والصوتى) بما يضمن تحقيق المدلول المقصود من الدال الصوتى المكتوب، وهو ما يفرق بين الجملة الحوارية الجادة والجملة الحوارية الهزلية عبر تلك النصوص الشارحة؛ ففى صدر المسرحية يدخل نجيب فى حال هياج واضطراب شديدين، ويسأله سامى إذا كان قد قابل أحد دائنيه، هنا يشير المؤلف - قبل رد نجيب - قائلاً :

«فى صوت متداع وهو مغمض العينين»(١٠٧).

إن المؤلف هنا يوضح الأثر العاطفى الذى سببته نظرة فتاة «جروبى» (فيفى) فى نفس نجيب، ومدى الوله الذى أصابه منها. وحين يذكر نجيب أنه أصيب برصاصة فى قلبه، يشير المؤلف إلى طبيعة أداء جملة سامى التالية بقوله :

«(فى دهشة) مش ممكن»[١٠٨]

وهو ما يدل على تصديق سامى لزعم نجيب، مما يدل هنا على طبيعة الأداء التمثيلى المطلوب، الذى يمكن أن يتخذه الممثل سبيلاً لأداء دور سامى فى هذا الموقف، هو أداء واقعى. ويشير المؤلف إلى آلية الأداء الصوتى، الذى يوشح حوار نجيب فى لحظة طلبه من سامى أن يخلصه من حالة الهبوط التى أصابت قلبه بقوله : **«فى صوت قاصف»**[١٠٩].

وحين يعلن سامى تعجبه من ذلك المريض بالقلب - وهو نجيب هنا - الذى يمتلك هذا الصوت القوى، يشير المؤلف إلى أداء نجيب الصوتى، بقوله :

«ينزل صوته بسرعة إلى طبقة منخفضة»[١١٠]

ويمكن أن يؤدى التناقض المعبر عن الآلية فى أداء نجيب إلى تأثير مضحك مطلوب، يتناسب والموقف. وحين يرى نجيب فيفى أول مرة فى عيادة صديقه سامى، يشير المؤلف إلى رد فعله خلال هذا النص غير الكلامى :

«الباب الأيمن يفتح وتظهر (فيفى) غادة مصرية أرستقراطية، كما أن إشارة المؤلف إلى رد فعل نجيب يمكن أن تثير تساؤلاً لدى المتلقى عن طبيعة العلاقة بينهما.

وبينما يظل نجيب فى حال الكمون فترة من الوقت، يشير المؤلف إلى تزايد إنفعال فيفى درجة بدرجة، وذلك بقوله :

«تتأمل جموده فى دهشة (...) فى شىء من الصبر النافد والحدة (...) صائحة فى ضيق عصبى (...) صائحة فى ضيق عصبى كذلك كالمرة السابقة (...) تتأمله لحظة من رأسه لقدمه كمن حسبته مخبولاً (...) فى تهكم (...) تنظر إليه فى استغراب وضيق (...) تنظر إليه فى استغراب وضيق (...) تنظر إليه نظرة نافد الصبر الذى يحلم لآخر مرة (...) تنظر إليه لحظة (...) تنظر إليه شذراً ...»(١١٢).

ويلاحظ هنا أن خط التعبير الإيمائى والصوتى لفيفى يزداد حدة كلما تقدم الموقف أكثر، وهو ما يثير نجيب ويحوله من حال المبغوت إلى استيعاب وجودها والتعامل معها، ثم بدء مغازلته إياها. وفى الموقف التالى مباشرة، يدخل سامى، ويكشف لفيفى مدى حب نجيب لفتاة «جروبى» - وكان نجيب قد كشف لها أنها أكلت الجلاس فى محل جروبى. وخلال هذا الموقف الدرامى المفارق، يرصد المؤلف جملة التعبيرات الإيمائية والصوتية بين فيفى ونجيب على النحو التالى :

النص غير الكلامي المصاحب لحوار فيفي	النص غير الكلامي المصاحب لحوار نجيب
* بتهكم.	* لا يجسر على النظر إليها.
* سبور .	* في حيرة .
*	* يدير وجهه ويتحرك.
* باسمة	* خافتاً وهو ينظر إليها .
* لنجيب في تهكم خفي.	* بنحني .
* باسمة	* صائحاً منفجراً .
* ضاحكة وتقول بصوت خافت	* .... (١١٣).

ويمكن أن يدل الجدول السابق على أن جميع التعبيرات الإيمائية والصوتية التى تصاحب حوار فيفى، تكشف عن مدى سعادتها بعد أن علمت أن نجيب يحبها هى، فى مقابل شعور نجيب بالحصار، نتيجة لاختبار أخلاقى مقلق. كما يمكن أن يشمل هذا الموقف – فى كليته – مثيراً للضحك، كما سيتضح فى المبحث الرابع من هذا الفصل.

وفى موضع آخر، يشير المؤلف إلى طريقة النطق التى يمكن أن يلتزمها الممثل فى أداء دوره، مثلما حدد طريقة نطق الخواجه – فى الفصل الثالث – بقوله :

«وهو (يقصد الخواجه) يتكلم بلغة واضحة سليمة مع عجمة خفيفة»[١١٤].

وهذا الأداء الصوتي يمكن أن يجعل محاكاة الشخصية عبارة عن علامة أيقونية.

٢ – وصف الملابس والإكسسوار :

فى صدر الفصل الثانى، يصف المؤلف ملابس نجيب بقوله :

«أمام المرآة بالقميص والبنطلون يربط الكرافتة»[١١٥] وهو ما ينم عن اهتمام نجيب بهيئته دون أن يكون على موعد هام مع أحد، وهو ما يكشف عن أسلوب خاص من أساليب الحياة المجتمعية؛ حيث الاعتداد بالهيئة الخارجية يمثل جزءاً طبيعياً / تلقائياً من السلوك اليومى، يعتمد على دافع داخلى لا مثير خارجي. وهو ما يتناقض مع اعتناء سامي بهيئته – فى صدر الفصل الأول؛ حيث إن اعتداء سامى بهيئته مبعثه ذلك الموعد الهام الذى ضربه لخطيبته بعد قليل؛ ذلك أنه – سامى – يحاول أن يظهر بمظهر أبناء الطبقة المجتمعية العالية عن عمد.

وفى نص غير كلامى تال يشير المؤلف إلى أن نجيب :

«يتناول الجاكته من على مقعد ويلبسها»[١١٦]، وهو استمرار تلقائى لكمال الهيئة، دون أن يكون ثمة دافع خارجى لظهور

نجيب بهذه الهيئة. ونعتقد أن المؤلف قد عمد إلى التأكيد على أن الظروف الخارجية قد تدفع بنجيب إلى أن يكون أقل اعتداداً بنفسه؛ ذلك أن البواب يضطره – بعد أن يطلب منه نصف ريال – أن يخلع جاكتته ويقذف بها فى وجه البواب، ليؤكد أنه لا يمتلك أى مال، بعد أن يعتقد البواب أن هيئة نجيب تشير إلى خروجه، وأن خروجه قد يعنى امتلاكه لبعض المال. يقول المؤلف :

«ينهض (يقصد نجيب) ويخلع جاكتته ويقذف بها إليه (يقصد البواب)»(١١٧). وهو ما ينوه إلى ما يتمتع به نجيب من أصالة إنتمائه للطبقة المجتمعية الراقية، فى مقابل تكلف سامى ومحاولته التظاهر بانتمائه لهذه الطبقة بوساطة بعض الشكليات غير الأصلية فيه.

ونلاحظ أن المؤلف لم يشر إلى الملابس الممثلة اللاعبة دور فيفى، ولكنه اكتفى بالإشارة الآتية : «تظهر (فيفى) غادة مصرية أرستقراطية رشيقة جميلة»(١١٨)، ونعتقد أن تعبير (غادة مصرية أرستقراطية) يفرض مجالاً ملزماً لاختيار ملابس ملائمة تتفق وهذا الوصف الشامل، كما تتلاءم وذوق الممثلة التى تلعب دور فيفى، بما يعكس مستوى طبقة الشخصية ويدل على ذوق – إلى جانب ذوق مكان العرض وزمانه – فتاة غير متكلفة فى هيئتها.

وفى الفصل الثالث من المسرحية، يورد المؤلف نصاً غير كلامى خاصاً بإحدى الإكسسوارات، بقوله :

«فى يده (يقصد البواب) ورقة»(١١٩)

ثم ينكشف – خلال الفصل الثالث – أن هذه الورقة هى فاتورة حساب البقال، لذا يلعب النص غير الكلامى هنا دوراً توكيدياً لما جاء فى الحوار الدرامى.

وفى نفس الفصل، يشير المؤلف إلى وجود وحدة إكسسوار أخرى، بقوله :

«يفتح درجاً (يقصد نجيب) ويخرج خاتماً من الماس»(١٢٠)

ويلعب هذا الخاتم دوراً أساسياً فى توضيح انتقال اهتمام فيفى من سامى إلى نجيب، وذلك خلال الموقف الدرامى الذى يبدأ بدخول المحضر والخواجه وشيخ القسم.

وفى الفصل الثالث أيضاً، يشير المؤلف إلى نص غير كلامى بقوله :

«يدخل (يقصد البواب) ومعه ورقة»(١٢١).

ويهدف هذا النص إلى التأكيد على محتوى الحوار الدرامى المصاحب؛ حيث يتضح ميعاد الحجز على آثاث شقة نجيب، لذا يعد التنويه عن وجود هذه الورقة أمراً لازماً للترشيح لموقف

درامى تال.

٣ – وصف الحركة المسرحية الدالة :

من الملاحظ أن المسرحية تزخر بنمطين مختلفين من الحركة المسرحية؛ أولهما وظيفية وآخرهما دالة، إلى جانب الحركة المثيرة للضحك! وتؤدى الحركة الوظيفية دوراً أساسياً يعنى بمشاكلة الواقع؛ مثلما يشير المؤلف – عبر نص غير كلامى – بقوله :

«يتجه (يقصد البواب) إلى التليفون»(١٢٢).

وينوه هذا النص غير الكلامى إلى المكالمة التليفونية؛ حيث يوضح العلاقات النسائية المتعددة التى يحظى بها نجيب، وهو ما يمهد للموقف الأخير فى الفصل الثانى؛ حيث يكلم نجيب – على مرأى ومسمع من فيفى – إحدى صديقاته لكى يبعد فيفى عنه.

أما الحركة الدالة فتتمتع المسرحية بالكثير منها، على سبيل المثال – لا الحصر – فى أول موقف فى المسرحية؛ حيث يشير المؤلف بالنص غير الكلامى التالى :

«يفتح أحد البابين (يقصد سامى) ليخرج وهو يصفر بفمه مبتهجاً فيصطدم بشخص (يقصد نجيب) حسن الهندام داخلاً

ونلاحظ هنا الفارق الدال بين حركتى سامى ونجيب من حيث الإيقاع، بين هدوء سامى واضطراب نجيب، إذ إن المؤلف - هنا - يشير إلى طبيعة حركة كل منهما، ويوشح هذه الحالة الإنفعالية بطابع حركى / مرئى دال. وفى نص غير كلامى آخر، يقول المؤلف :

«ينحنى (يقصد نجيب) ويتناول سيجارته التى ألقاها على الأرض ويمسحها فى كمه ويضعها فى فمه...»(١٢٤).

يتعارض هذا النص غير الكلامى مع نص غير كلامى سابق، يذكره المؤلف قائلاً :

«فى حركة غريزية ينزع فى الحال السيجارة من فمه ويلقى بها على الأرض ..»(١٢٥).

ومن الملاحظ أن النص غير الكلامى الأخير قد ورد بعد جملة حوارية على لسان فيفى تعنى أنها لا تحب الرجل الذى يدخن؛ لذا تصبح الحركة الآلية فى إلقاء السيجارة موقفا حركيا يعنى رغبته فى التعبير عن حبه لها. أما النص غير الكلامى الأول فيعنى أنه لا يريد حبها بعدما عرف منها أنها مرتبطة عاطفياً بشخص آخر. وبذا، تصبح الحركتان هنا من النوع الدال على موقف نجيب من فيفى فى حالين متعارضين، مما يكشف جانب

التلقائية فى شخصية نجيب التى تعكس مركب الآلية الذى يحكم هذه الشخصية.

وبهذا، نلاحظ - مما تقدم - أن النص غير الكلامى (الخارجي والداخلى) قد لعب أدواراً وظيفية هامة فى مسرحية (رصاصة فى القلب)، وهى أدوار يصعب الاستغناء عنها؛ ذلك أنها ليست مكملة للنص الكلامى فحسب وإنما تلعب دوراً حيوياً فى التعبير الدرامى بشكل مفرد.

* * *

ويمكن أن نخلص - من كل ما تقدم - إلى الدور الحيوى للنصوص غير الكلامية فى مسرحيتى (المرأة الجديدة) و(رصاصة فى القلب) تقوم بأداء وظائف فنية محددة، وهى :

١ - تحديد أماكن الأحداث.

٢ - وصف الملابس والإكسسوار الدالة.

٣ - وصف الحركة المسرحية الوظيفية والدالة.

٤ - وصف / تحديد الأداء التمثيلى (الإيمائى والصوتى).

٥ - بث أثر مضحك.

ومن الملاحظ أن المؤلف قد طور من استخدام النصوص غير الكلامية - على المستويين الكمى والكيفى - من (المرأة الجديدة)

إلى (رصاصة فى القلب) تطوراً انعكس فى استثمار الإمكانات المتاحة للنصوص غير الكلامية فى التعبير الفنى الدال، وإذا كان المؤلف قد عمد إلى توظيف معظم النصوص غير الكلامية فى مسرحية (المرأة الجديدة) كدال مثير للضحك فى المقام الأول وقناة تعبير فنى فى المقام الثانى، فإنه يجعل من النصوص غير الكلامية لمسرحية (رصاصة فى القلب) أداة تعبير فنية فى المقام الأول ودالاً مضحكاً فى المقام الأخير. وهو ما يشير إلى تطور حرفيتة توظيف النصوص غير الكلامية بين المسرحيتين.

كما يمكن أن نخلص إلى أن المؤلف قد استثمر الإشارات الزمنية فى مسرحية (المرأة الجديدة) فى جعل وحدات الفعل تتصف بمشاكلة الواقع، إلا أن إيراده زمناً مقداره شهر بين الفصلين الأول والثانى كان مجانياً ولم يقدم أية وظيفة درامية محددة.

وفى مسرحية (رصاصة فى القلب) لم يعمد المؤلف إلى ذكر أى إشارة زمنية داخل الفصول الثلاثة، بالرغم من محاولته - عبر طبيعة عناصر الفعل وطبيعة ترتيبها - جعل العمل يتصف بمشاكلة الواقع والمعقولية معاً، ولقد وظف الزمن الفاصل بين الفصلين الثانى والثالث - مقداره أسبوعان - فى جعل التحول

العاطفى لدى فيفى يبدو تحولاً معقولاً. وهذا يفضى بنا إلى أن توظيف الزمن فى مسرحية (رصاصة فى القلب) كان توظيفاً فنياً أرقى من توظيفه فى مسرحية (المرأة الجديدة).

* * *

المبحث الرابع

تطور استخدام مصادر المضحك فى الهزلية وملامح النمط الملهاوى

١ – المرأة الجديدة :

يبالغ «ستاين» حين يقول :

«لقد حان الوقت للمطالبة بإيقاف استخدام التصنيفات (ملهاة، مأساة) (...). إن مقياسنا يجب أن يبقى شدة التأمل وحدة التعليق اللذين تدعو إليهما المسرحية»[١٢٦]؛ ذلك أن النص الدرامى نفسه، بما يشتمل عليه من مواصفات تقنية، هو الذى يفرض – فى أغلب الأحوال – هذا التصنيف؛ إذ إن النص الدرامى قد يحتوى على مصادر المضحك بوضوح، أو يحتوى على الخصائص المميزة للمأساة بجلاء، مما يفرض على الباحثين ضرورة التعامل مع هذا النص بوصفه نصاً ينتمى إلى نوع درامى معين (ملهاة، مأساة، درام)، انطلاقاً من الإمكانات

التقنية للنص نفسه. لذا، نتفق مع رأى مارتن إسلن - ونختلف بالتالى مع رأى ستاين السابق - حيث يقول :

«عن طريق أسلوب كتابة المسرحية يدرك الجمهور من فوره - إدراكاً داخلياً فى معظمه، كيف عليه أن يفهم المسرحية وعلى أى مستوى يجب أن يتفاعل معها..»(١٢٧).

وإذا كان المتفرج العادى يدرك - كما أوضح إسلن - طريقة تلقى المسرحية المعروضة، ألا يفرض هذا بالضرورة إدراك المتخصص (بطريقة واعية) وليس (بإدراك داخلى فقط) الوسائل التقنية التى تؤدى إلى تفاعله مع هذا النحو أو ذاك ؟

قبلاً، عمد أرسوطاليس Aristoteles (٣٨٤ ق. م - ٣٢٢ ق. م) إلى ربط الملهاة بالمضحك، حيث يكرر لفظة مضحك - حين يتحدث عن موضوع المحاكاة فى الملهاة - ثلاث مرات(١٢٨)، وهو ما يشى بوجوب وجود المضحك فى معظم أنماط الملهاة. ومن هنا يجدر بنا أن نذكر القاعدة الأولية لما هو مضحك، حيث يقول برجسون H. Bergson :

«لا مضحك إلا فيما هو إنسانى»(١٢٩). وهذا يعنى أن الإنسان هو موضوع المضحك، ومحور اهتمامه وأداته الأساسية، لكى يتحقق ويصير فعالاً. ويضيف برجسون العامل

المؤثر فى زيادة تأثير المضحك، قائلاً :

«حين يكون المضحك ناتجا عن سبب ما، فإنه يزداد إضحاكاً بنسبة ما نرى سببه طبيعياً..»(١٣٠)

ويقصد من تعبير «طبيعى» هنا ما يبنى أمام المتلقى لحظة بلحظة، وهو ما يتقابل مع تعبيرى (مفاجئ) وغير (تلقائى).

ويمكن أن نخلص مما سبق إلى أن ازدياد قيمة المضحك يبدو كلما بدا السبب المضحك أكثر طبيعية أو تلقائية، أو ما يمهد له بشكل جيد.

تحتوى مسرحية (المرأة الجديدة) على مصادر مضحك (الشخصية، الموقف، اللغة، والحركة)، ويمكن أن نعرض ذلك على النحو الآتى :

أولا : الشخصية :

اهتم المؤلف بتصوير شخصية «فاطمه هانم» بوصفها مصدراً من مصادر المضحك؛ إذ يصفها – عند ظهورها أول مرة فى الفصل الأول – بقوله :

«تكون الداخلة هى (فاطمه هانم) بخلقتها الدميمة القبيحة، ونظارتها السوداء ذات الطراز القديم على عينها، وهى بالجملة ذات منظر قبيح، وطراز قديم جداً..»(١٣١).

ولعل عدم وعى هذه الشخصية بحدودها الذاتية هو أول ملمح من ملامح المضحك فى هذه الشخصية؛ ذلك أنها - بالرغم من وصف المؤلف إياها أنها قبيحة - تعتقد أنها تتميز بالجمال والخفة[١٣٢]، مما يبدى المضحك هنا متمثلاً فى مصدر (التنكر)، إلى جانب مصدر (الصلابة) التى تتسم بها فى الفصل الثالث[١٣٣]، ثم تأكيد مصدر (الصلابة) وتكراره بصورة آلية[١٣٤]، وينطبق عليها القول :

«إن عدم وعى الشخصية النمطية بحدودها الذاتية هو الذى يجعل من أفعالها وردود أفعالها سلوكاً، مندفعة بصلابة تكوينها..»[١٣٥]

وتعتبر كل من (التنكر، الصلابة، التكرار، والآلية) هى المسئولة عن المضحك فى تصوير شخصية «فاطمه هانم»[١٣٦].

ثانيا : الموقف :

يستثمر المؤلف الموقف كمضحك؛ ففى الفصل الأول يستخدم (المحاكاة الساخرة Burlesque) حينما يقلد «محمود بك» شخصية «فاطمة هانم» أمام صديقيه فى الفصل الأول[١٣٧]، ويكرر المؤلف نفس المصدر المضحك حين يقلد على زوجته فى الفصل الثالث[١٣٨] ويستخدم المؤلف أيضا (التنكر) فى موقفين

دراميين متشابهين بين نعمت وليلى ونجيب بك؛ حيث يبدأ الموقف الدرامى – من حيث المشاعر – فاتراً، ويصاحب هذا الفتور حديثاً عن أحد منتجات السفور (الصداقة)، ثم يتحول الموقف إلى بيئة عاطفية متأججة بما يصاحبه من التنازل عن فكرة السفور – مؤقتا، ثم يتدخل مثير خارجى (الجرس – صوت شاهين) يحول الموقف الملتهب عاطفياً إلى فتور مرة أخرى، فتردد كل منهما دعاوى السفور من جديد، وهو ما يمثل قناعاً يتم إزالته ثم إعادته كرد فعل لمثير خارجى(١٣٩).

هذا، ويكثر المؤلف من استخدام مصدر (الذهول) ضمن مصدر الموقف؛ ففى بداية الفصل الأول يوقظ الخادم محمود بك:

«محمود : (بتثاقل) الساعة كام ؟!.

الخادم : الساعة خمسة !.

محمود : إخص على دمك !.. نايمين أربعه ونص، وتصحينا الفجر؟ ياتور امشى انجر! (يدير ظهره لينام من جديد).

الخادم وسامى : (معاً بدهشة) فجر ؟

سامى : «ينهض» محمود ! .. قوم .. فجر مين؟ .. داحنا المغرب.

محمود : الساعه كام ؟

سامى : فاضل نص ساعه ع المغرب !.

محمود : (يفرك عينيه بكسل) أنهى مغرب ؟!

سامى : أنهى مغرب ؟.. والله ما أعرفش .. انت ادرى..»(١٤٠).

ويستخدم المؤلف - إضافة لما سبق - (التكرار) المبنى على (الآلية) كمصدر للإضحاك، ويوجد المؤلف مضحك (التكرار والآلية) على النحو الآتى :

١ - محمود بك مع أصدقائه، يتوسل إليهم أن يتركوا منزله، لأنه على موعد مع صديقته بعد قليل.

٢ - صوت جرس الباب ينبىء عن وصول زائر.

٣ - محمود بك يدفع أصدقاءه إلى إحدى الغرف ويغلق عليهم الباب.

٤ - محمود بك يقف أمام المرآة فيعدل هيأته استعداداً لاستقبال الزائر المنتظر.

٥ - محمود بك يستقبل الزائر، فيكتشف أنه شخص غير مرغوب فيه (١٤١).

ويكرر المؤلف نفس هذا الموقف - المبنى على الآلية - ثلاث

مرات، وفى كل مرة يكتشف أن الزائر هو غير من ينتظره.

ومن الملاحظ أن المؤلف قد عمد إلى إثارة الضحك خلال الموقف عبر : المحاكاة الساخرة، التنكر، الذهول، الآلية، والتكرار – فقط فى هذه المسرحية.

ثالثا : اللغة :

يعد استخدام مصدر (السباب) بوصفه مصدراً من مصادر المضحك اللغوى فى المسرحية؛ ففى الفصل الأول نجد أمثلة قليلة، مثل : (حاسب رجلى يا عربجى – ياتور امشى انجر)[١٤٢]، كما استخدم المؤلف (التصوير اللغوى غير المعقول) بكثرة على لسان شخصية فاطمه هانم، التى تقول :

(بقولك اقطع لسانك اللى أنت متلفع بيه ده – وإلا يبقى ذر عينى طول كده – لولا خوفى لا اللى على يحضروا ..)[١٤٣].

ويستخدم المؤلف مصدر (التصوير اللغوى غير المعقول) – فى الفصل الأول – على لسان دادة زينب، التى تقول لمحمود بك: «خليك جمل»[١٤٤].

وإلى جانب ما تقدم، يستخدم المؤلف مصدر (الذهول)؛ وذلك من خلال المفارقة القائمة بين محمود بك ودادة زينب، إذ إنها لا تعرف علم محمود بك بموت شقيقته المسنة، فى الوقت الذى يظن

أنها سوف تخبره بكارثة جديدة.

«دادة زينب : (بصوت مخنوق حزنا) .. أختك!.. البقيه فى حياتك .. هئ .. هئ .. هئ (..).

محمود : ماهو .. آه ! .. ما إحنا عارفين ده !.

دادة زينب : بلغك ؟!.

محمود : فجيعتنا يا داده !.. إفتكرت حصلت مصيبه. (يستدرك حالاً) .. مصيبة تانيه يعنى»(١٤٥).

ولقد استخدم المؤلف المصدر السابق فى موقف درامى سابق(١٤٦).

وبذا، يمكن القول إن المؤلف قد استخدم ثلاثة مصادر أساسية للمضحك اللغوى، هى :

(السباب، التصوير اللغوى غير المعقول، والذهول) وهى تتكرر فى مواضع متفرقة فى المسرحية .

رابعا : الحركة :

خلال أول نص غير كلامى فى المسرحية، توظيف المؤلف (الصلابة) فى صدر الفصل الأول؛ حيث يغط محمود بك وشاهين وعلى فى نومهم، وهم فى مواضع متفرقة من الغرفة، وأوضاع جسدية مختلفة، ومع محاولة سامى - بمعاونة الخادم

- إيقاظهم ينكشف هذا المضحك بوضوح؛ إذ يبدو كل منهم وكأنه (مجرد شيء) منتزع الإرادة، فيسلكون سلوكاً آلياً بفعل استغراقهم في النوم، ويزداد التأكيد على فعالية هذا كلما ازداد سامي - والخادم - إصراراً في إيقاظهم، وعندما يستيقظ محمود بك وينتبه إلى قرب ميعاده مع صديقته تتأكد (الصلابة) أو (التشيؤ) في كل من شاهين وعلي، بقوله :

«لازم تهز الواحد منهم زي ما تهز شجرة التوت لحد ما يقوم لواحده .. يالله استلم إنت سي علي...»(١٤٧).

إلى جانب ذلك، يوجد (التنكر) في الحركة المسرحية، يقول المؤلف في أحد النصوص غير الكلامية في الفصل الثاني :

«يلتفت خلفه (يقصد نجيب) فيرى نعمت داخلة فيرتبك ويقف صامتاً. نعمت تدخل وكل أفكارها متجهة إلى ليلى. نجيب يلحظ ذلك فيشتد ارتباكه ويأخذ في التقهقر والابتعاد كلما أخذت نعمت في الاقتراب من ليلى. ليلى تلتفت جيداً نحو نعمت، ونعمت متجهة نحوها. تقفان تحملقان إحداهما في الأخرى. في أثناء ذلك يكون نجيب قد انسحب بهدوء من الغرفة دون أن يشعر به أحد ...»(١٤٨)

ونرى أن المضحك يمثل (تنكراً)؛ ذلك أن نجيب بالانسحاب/

التخفى، يبدأ بالحضور الجسدى، وحين تخرج نعمت لتكتشف ليلى فى المنزل، يبدأ التخفى - الغياب / التنكر تدريجياً حتى يصبح خارج دائرة الوجود الجسدى فى هذا الموقف.

ويمكن أن نخلص مما سبق إلى أن المؤلف قد استخدم فى مسرحيته (المرأة الجديدة) مصادر المضحك المختلفة : (الشخصية، الموقف، اللغة، والحركة)، وأنه اعتمد على مصدر (الموقف) أكثر من غيره للإضحاك؛ ذلك أن أغلب المواقف - التى تتألف منها هذه المسرحية - هى مواقف ملهاوية. وقد اعتمد المؤلف - خلال الموقف والشخصية واللغة والحركة - على مصادر : التنكر، الصلابة، التكرار، الآلية، الذهول، والمحاكاة الساخرة .

* * *

٢ - رصاصة فى القلب :

يُعنى المؤلف مسرحيته (رصاصة فى القلب) بمصادر المضحك المختلفة ويمكن دراسة مصادر المضحك هذه على النحو الآتى :

أولا : الموقف :

يلعب الموقف دوراً أساسياً - بوصفه أهم مصادر المضحك -

في المسرحية؛ ففي صدر المسرحية ينشيء المؤلف أول هذه المواقف، حيث يدخل نجيب مكتب - في عيادة - الدكتور سامي، وهو في حال الهياج والإضطراب الشديدين. ثم يبرر حالته لصديقه أن رصاصة قد أصابته في قلبه، وهو يريد طبيباً لكي يسعفه. وفي نهاية الموقف، يتضح أن كل ما ألم بنجيب مجرد نظرة، نظرت إليه بها فتاة كانت تأكل «الجلاس» أمام محل «جروبي»، وأنه واقع في حبها. ويبدو أن مصدر الضحك في هذا الموقف يتمثل في (المبالغة)(١٤٩).

وفي موقف آخر، يعتمد المؤلف على مصدر (الذهول)، حين تدخل فيفي أول مرة المنظر المسرحي - في الفصل الأول - حيث يراها نجيب، فيتوقف تماماً عن الكلام، ثم يصيبه الذهول فلا يستطيع أن يرد بإجابات تتوافق مع أسئلتها(١٥٠).

وفي موقف ثالث، يستخدم المؤلف (المفارقة) كمضحك، حين يفضح سامي صديقه نجيب - أمام فيفي - بشأن فتاة «جروبي»، دون أن يدري سامي أن فيفي هي نفسها الفتاة التي قابلها نجيب أمام «جروبي» وبهذه المفارقة، أوضح سامي - عن غير قصد - لفيفي أن نجيب يحبها هي، خاصة بعدما أحست فيفي أن نجيب قد رآها أمام محل «جروبي» وهي تأكل

الجلاس[١٥١].

ويستخدم المؤلف نفس المصدر السابق، حين يأمر المحضر الشيالين بحمل الصندوق دون أن يعلم أن داخله يختبىء نجيب، فى الوقت الذى تثنيه فيفى عن أخذ الصندوق، وهو مصر أن يحمله الشيالون ضمن أثاث شقة نجيب[١٥٢]. وفى نفس هذا الموقف، يستثمر المؤلف وجود نجيب داخل الصندوق - دون علم أحد غير فيفى والبواب - فى إيجاد مصدر (المباغتة) المضحك؛ حين يخرج نجيب فجأة من الصندوق، ويفزع منه المحضر والخواجه وشيخ القسم[١٥٣].

وإلى جانب ما تقدم ذكره من مصدر الموقف، يستخدم المؤلف (التناقض) ويقصد به قلب الأوضاع - وبخاصة الاجتماعية؛ وذلك حين تدعو إحدى الفتيات أيضا نجيب - عبر الهاتف - للخروج، فى الوقت الذى لا يملك فيه أى مال، فيلتفت إلى البواب قائلاً :

«نجيب : نصف ريال سلف يا عبد الله بك!..»[١٥٤].

ثم يطور المؤلف هذا الموقف ويستثمره ملهوياً بأن يستخدم مصدر (التناقض)، وهو تناقض الحال مع الفعل، وذلك خلال الحوار التالى :

«عبد الله : منين ؟

نجيب : ابحث فى أى حته .. لازمنى ضرورى .. اعمل معروف ..

عبد الله : تعمل به إيه جنابك ؟

نجيب : أجرة تاكسى يا مغفل..»(١٥٥).

وتوضح الجملة الحوارية الأخيرة رفعة الحال من حيث وسيلة المواصلات واستخدام (السباب)، مع تناقضه مع الموقف الذى يطلب فيه نجيب نصف ريال من البواب. وبهذا، يتضح أن المؤلف قد استخدم الموقف من خلال استخدام مصادر متعددة للإضحاك، هى :

المبالغة، المفارقة، الذهول، والتناقض .

ثانيا : اللغة

كذلك، يكثر المؤلف من استخدام المضحك اللغوى فى مصادر متعددة طوال المسرحية، فيستخدم (التهكم) بوصفه مصدراً مضحكاً فى بداية المسرحية على لسان الدكتور سامى، الذى يقول له نجيب :

«نجيب : ابعت حالاً هات لى واحد حكيم ..

سامى : وأنا يعنى أمال هناطرطور ؟...»(١٥٦)

كما يستخدم مصدراً يعنى بتجسيد المجرد – أو ما يمكن تسميته بتصوير الصورة الذهنية فى قالب مادى – مثل قول الدكتور سامى لنجيب :

«سامى : (...) رصاصة فى القلب ولسه عايش؟ إنت عايز تطير من عقلى حبة الطب اللى باكل بيهم عيش»(١٥٧)

ومثل قول نجيب للبواب .. فى الفصل الثانى من المسرحية : «خدها من قصيرها .. إلا أنا دلوقت العفاريت بتلعب قدامى»(١٥٨).

كما يستخدم المؤلف (السباب) بوصفه مصدراً مضحكاً، مثل قول نجيب للبواب :

«إنت مش عبد الله البواب.. إنت عبد الله الجحش»(١٥٩)

وإلى جانب استخدام مصدري (التصوير المادى والسباب)، يستخدم المؤلف (المبالغة التصويرية) كمصدر إضحاك، ويبدو ذلك جلياً فى الموقف الأول من المسرحية :

«نجيب : كنت باخد واحد ويسكى على البار.. واحد بس «أبيرتيف» مفيش غيره .. وأنا خارج لقيت عينيها فى عينى راح قلبى عامل كده (يقبض يده) وراح ساقط تحت رجلى واتدحرج فى الشارع على الأسفلت»(١٦٠).

ويستخدم المؤلف (التكرار) كمصدر مضحك، ويبدو ذلك واضحا في قول سامي - في الفصل الثاني - لنجيب :

«سامي : أنا وقعت من السما وانت تلقفتني»[١٦١] وذلك لغرض اقتراض مبلغ مالي كبير من نجيب، وفي الفصل الثالث يدخل سامي مرة أخرى لنجيب، قائلا : «شوف يا نجيب .. المسأله إني أنا وقعت من السما»[١٦٢].

ونرى أن تكرار سامي لهذا التعبير مرتين يعد مضحكاً لتماثل الوحدتين اللغويتين وإيرادهما لأداء نفس الغاية. وفي موقف آخر، يوظف المؤلف (الذهول) اللغوي كمضحك؛ حيث يبدأ نجيب في استيعاب وجود فتاة «جروبي» أمامه (فيفي)، فيرد عليها بجمل تتسم بالذهول اللغوي، مثل :

«نجيب : (يتمالك) أيوه يا أفندم .. حضرتك منتظره .. مين ؟ (...) آه .. الدكتور سامي .. آه .. يعني الدكتور سامي ؟ أيوه يا أفندم .. أقدر أقول لحضرتك»[١٦٣].

ويمكن أن نخلص مما سبق إلى أن المؤلف قد استخدم ستة مصادر ضمن المضحك اللغوي؛ هي : التهكم، التصوير الذهني المادي، السباب، المبالغة، التكرار، والذهول

ثانيا : الحركة :

بالرغم من شيوع الحركة كمصدر مضحك، إلا أن المؤلف لم يستخدم سوى مصدرين فقط ليجعل من الحركة حركة ملهوية، أول هذين المصدرين هو (التنكر)؛ حيث يقوم نجيب بالاختباء من زائر غير مرغوب فى مقابلته، مثلما يختبىء فى الصندوق الشبيه بالمنضدة فى صدر الفصل الثانى من المسرحية. أما الثانى، فيعتمد على نفس المصدر الأول، وهو تكرار نفس الحركة المعنية بالاختباء. ويلاحظ أن المضحك فى هذا التكرار هو الإعتماد على منطق آلى يبدو من خلال اختباء نجيب فور سماعه جرس الباب، وفى كل مرة يدق فيه الجرس يسرع نجيب - بنفس الحركة الآلية - إلى الاختباء فى الصندوق منكراً وجوده فى شقته[١٦٤].

وبهذا، نخلص إلى أن المؤلف قد إستخدم كلاً من مصدرى (التنكر) و(التكرار)، ضمن مضحك الحركة. كما نخلص إلى أن المؤلف قد استخدم ثلاثة مصادر فقط للإضحاك - حسب ترتيب وجودها فى المسرحية : الموقف، اللغة، والحركة، وذلك عبر مصادر الإضحاك المتعددة وهى : المبالغة، الذهول، التناقض، التهكم، التصوير الذهنى المادى، السباب، التكرار، والتنكر، إلى جانب استخدامه تقنية (المفارقة)؛ حيث يستثمرها لأداء وظيفة

درامية إلى جانب وظيفتها كمضحك.

ملامح النمط الملهاوى

في مسرحيتى (المرأة الجديدة - رصاصة فى القلب) :

بالرغم من وجود دراسات عديدة قد تخصصت فى دراسة الملهاة Comedy - فى العربية والإنجليزية - إلا أن ما يتوفر منها في مصر لا يحتوى على دراسة دقيقة واحدة لأنماط الملهاة المختلفة، تعنى بالملامح التقنية لكل نمط على حدة؛ فيعرض مولوين ميرشنت Moelwyn Merchant - على سبيل المثال - فى كتابه «الملهاة - Comedy» تشابه المسرحية الساتيرية - Satyr play الإغريقية والهزلية Farce دون أن يؤكد هذا الرأى بعقد مقارنة بينهما، أو يذكر الملامح التقنية لأحدهما، أو لكليهما. وفى موضع آخر - فى نفس الكتاب - يعرض ميرشنت لاختلاف الهزلية عن المسرحية العبثية Absurd دون أن يوضح - بشىء من التفصيل - هذا الاختلاف من الناحية التقنية التى تميز إحداهما عن الأخرى[١٦٥]. وتحت عنوان «الهزلية» يشير «إريك بنتلى - Eric Bently إلى أن من خصائص الفارص شيوع موضوع السخرية من الزواج والخيانات الزوجية[١٦٦]، وهو يتفق - فى ذلك - مع ما ذكرته «فيلليس هارتنول - Phyllis

Hartnoll» في كتابها «رفيق أكسفورد إلى المسرح» في أن الهزلية تعتمد على موضوع الخيانات الزوجية في الغالب(١٦٧)

ويوضح قاموس المسرح الألماني أن الهزلية قد صارت مفهوماً جامعاً لعدة أشكال من المسرحيات الملهاوية منذ القرن التاسع عشر، وقد عبر عنها على نحو يقترب من الجروتسك Grotesaue، مثلما نجد في مسرحيات آرثر (داموف - A.Adamov (١٩٠٨ - ١٩٧٠)..»(١٦٨).

ولعل المقصود بوجه الشبه بين دراما العبث والهزلية هو طبيعة أفعال الشخصيات، أو منطق تسلسل الحوادث، كما تؤكد «ميلز دافيز» حيث تقول : «يعنى الفارص بعنصر اللامعقولية، وهو جانب هام في الطبيعة البشرية»(١٦٩). وهي ترجع إلى : «أن عدم وعي الشخصية النمطية بحدودها الذاتية هو الذي يجعل من أفعالها سلوكا أعمى، مندفعة بصلابة تكوينها..»(١٧٠).

ويفسر د. إبراهيم حماده هذا باحتواء الهزلية على :

«الشطط في استخدام المرح، والتهريج، والتناقضات في المواقف، والشخصيات التي لا يحكمها قانون الاحتمال والممكن»(١٧١) وهو يتفق مع رأى د. محمد مندور في أن الوظيفة الأساسية للهزلية هي إشاعة التسلية والترفيه لدى جمهور

المتفرجين.. [١٧٢]. ومن الجدير بالذكر، أنه يمكن عرض الملامح التقنية المميزة للهزلية على النحو الآتى :

١ - غالباً ما تدور أحداثها حول الموضوعات العاطفية خارج وداخل علاقة الزواج الطبيعية[١٧٣]

٢ - تعتمد اعتماداً أساسياً - على المهارة فى بناء الحبكة، أكثر من الاعتماد على تصوير الشخصيات وبناء الحبكة يتألف من سلسلة من التعقيدات والحلول التى يبرع المؤلف فى نسج خيوطها[١٧٤]

٣ - تحتوى على موقف لا معقول يدور حول علاقات الخيانة الزوجية[١٧٥].

٤ - مليئة بمشاهد التهريج والإسراف فى الهزل[١٧٦].

٥ - تتميز بوجود : المباغتات، المصادفات، والمبالغات. ولا تراعى مبدأ الاحتمالية فى كثير من الأحيان[١٧٧]

٦ - توظف أنماطاً من الشخصيات الكاريكاتورية أو المبالغ فيها، ويضعهم المؤلف فى مواقف تبدو غير محتملة[١٧٨].

٧ - لا تستهدف شيئاً غير إثارة الضحك دون أن يكون لها أى هدف اجتماعى أو أخلاقى [١٧٩].

٨ – تنقسم إلى عدة أنواع، هى :

هزلية الشجار – هزلية كرة الثلج – هزلية الطلسم – هزلية الحدث الدائرى – هزلية الانقلاب – الهزلية المخزية[١٨٠].

وإذا نظرنا إلى هذه الملامح التقنية التى تميز الهزلية، فى ضوء المواصفات التقنية لمسرحيتى : المرأة الجديدة ورصاصة فى القلب، سنجد مايلى :

١ – من حيث الموضوع :

تحتوى مسرحية (المرأة الجديدة) على موضوع عاطفى بعامة والخيانة الزوجية بصفة خاصة؛ إذ يركز المؤلف على الخيانة الزوجية التى يقوم بها كل من الزوج سامى – الذى يحاول أن يقيم علاقة غرامية مع ليلى، ونعمت التى تحاول أن تقيم علاقة غير شرعية مع نجيب بك. كما أن ارتباط ليلى بنجيب بك – على المستوى العاطفى – كان يشغل محور الفعل الدرامى طوال المسرحية. ولا يقف الأمر عند حدود الخيانة الزوجية – أو العاطفية – فحسب، وإنما تتطرق المسرحية أيضاً إلى خيانة الدور الاجتماعى الحيوى أيضا، مثلما خان محمود بك دوره الأبوى تجاه ليلى، وخانت ليلى صديقتها نعمت حين سمحت

لنفسها أن تقيم علاقة عاطفية مع زوج صديقتها.

وفى مسرحية «رصاصة فى القلب»، استطاعت «فيفى» أن تخون وفاءها لخطيبها - بالرغم من محاولة إيجاد مبررات منطقية - محاولة أن تقيم علاقة مع نجيب، وقد اختار نجيب الدور الاجتماعى القديم (الصداقة - الوفاء السامى) فى مقابل التضحية بالحب الذى يكنه لخطيبته.

٢ - من حيث الحبكة والشخصيات :

رأينا - فى المبحث الأول من هذا الفصل - أن المؤلف لم يهتم بتصوير الشخصيات فى مسرحيته (المرأة الجديدة). و(رصاصة فى القلب)، فى مقابل اهتمامه ببناء الحبكة فيها. ولقد تميزت الحبكة فى كلتا المسرحيتين بوجود مشاهد مسرفة فى التهريج (مثل مشهد المحصل فى الأولى والبواب فى الثانية).

كما أن الموقف الأساسى فى مسرحية (المرأة الجديدة) يعتمد على محاولة محمود بك الخلاص من ابنته ليلى بتزويجها. وفى مسرحية (رصاصة فى القلب) يعتمد الموقف الأساسى على مفارقة حب نجيب لخطيبة صديقه سامى (فيفى) دون أن يدرى. ويبدو أن الموقف الأساسى في كلتا المسرحيتين غير معقول، بالرغم من احتمال حدوثه.

وقد وظفت المسرحيتان أنماطاً من الشخصيات الشعبية المبالغ فيها (مثل فاطمه هانم ودادة زينب فى المسرحية الأولى، والبواب فى المسرحية الثانية). ولقد حمل المؤلف المسرحية الأولى بقضية اجتماعية وقتية، وسرعان ما اعترف بهذا العيب الذى أصاب به المسرحية[١٨١]، ولم يحمل الثانية أية قضايا فكرية غير الالتزام الأخلاقى والوفاء للصديق.

٣ - من حيث الوظيفة :

لاشك أن المؤلف قد حمل المسرحية الأولى بصبغة تعليمية واضحة، محاولاً تحذير المجتمع المصرى - وقتذاك - من مخاطر الدعوى إلى سفور المرأة. أما المسرحية الثانية فقد وشحها المؤلف بطابع أخلاقى واضح، لذا يمكن القول إن مسرحيتى «المرأة الجديدة» و «رصاصة فى القلب» قد طبعهما المؤلف بطابع تعليمى من حيث وظيفة كل منهما.

* * *

يمكن أن نخلص إلى أن مسرحيتى (المرأة الجديدة) و (رصاصة فى القلب) من نوع الهزلية، وقد تميزت الثانية بخلوها من القضايا الاجتماعية الطارئة التى تحلت بها المسرحية الأولى، ومن السرد الخالص الذى عاب (المرأة الجديدة) من

الناحية التقنية. وبذا، يصل الدارس إلى أن مسرحيتي (المرأة الجديدة) و (رصاصة فى القلب) يمثلان خطوة متطورة فى كتابة توفيق الحكيم للهزلية. وهو الأمر الذى يختلف معه د. محمد عبد المنعم خفاجى، حيث يرى أن هاتين المسرحيتين تنتميان لنمط «الملهاة الخفيفة»[١٨٢].

خاتمة الفصل الأول

يمكننا أن نخلص - مما تقدم - إلى أن حبكة الهزلية قد تطورت بين عامى ١٩٢٤ و ١٩٣٢؛ ذلك أن حبكة المسرحية الأولى (المرأة الجديدة) قد احتوت على مواقف درامية كاملة يمكن حذفها دون إحداث أى ضرر ببناء الفعل، كما بدت نهايتها مفتعلة نتيجة لتغير الموقف الأخلاقى لنجيب بك بشكل مفاجئ مما دفع بعض النقاد إلى ذكر أن أهم عيوب حبكة هذه المسرحية تتمثل فى ضعف بنائها وميلودرامية نهايتها. أما المسرحية الثانية (رصاصة فى القلب) فقد تجاوز فيها المؤلف هذين العيبين، فبدأ بناء حبكتها متماسكاً، وجاءت النهاية نتيجة منطقية لجملة عناصر الفعل - المقدمات .

ولقد تميزت كلتا الحبكتان بالإعتماد على اللامعقولية؛ حيث بناهما المؤلف على فريضة أولية عنيت بمبدأ الصدفة التى تبدو غير محتملة؛ ففى (المرأة الجديدة) تعود (ليلى) إلى أبيها بشكل

مفاجئ، بعد أن لعبت الصدفة دورها فى موت عمتها، وبهذا كان لابد لمحمود بك أن يفكر فى طريقة للخلاص منها لكى يعيش دون مسئولية أبوية أو دون رقيب. وفى (رصاصة فى القلب) اعتمدت الحبكة أيضاً على اللامعقولية؛ حيث يقع نجيب فى غرام (فيفى) دون أن يعلم أنها خطيبة صديقه، ولم تقف الصدفة عند حدود بناء الموقف الرئيسى فى المسرحيتين، بل امتدت إلى محاور مفصلية هامة فى هيكل الحبكتين؛ ففى (المرأة الجديدة) تلعب الصدفة دورها الفعال حين يأتى سامى - وقد أعلن قبلاً فى خطابه أنه قد يأتى إلى العزبة الليلة - ليجد زوجته نعمت فى أحضان نجيب، وفى (رصاصة فى القلب) تدخل (فيفى) شقة نجيب عن طريق الصدفة؛ حيث إنها تأتى للمرة الأولى إلى شقة خطيبها سامى - جار نجيب، وقد أخطأت مقصدها.

ولقد بدا أيضا تطور ملحوظ فى تصوير وتوظيف الشخصيات وإنشاء لغة الحوار من المسرحية الأولى إلى المسرحية الأخيرة، ويبدو ذلك على النحو الآتى :

أولا : فى مسرحية (المرأة الجديدة) أورد المؤلف بعض الأفكار على لسان (نجيب بك) بما لا يتناسب وتصوير الشخصية، مما جعلها تتصف بالافتعال فى النهاية. وفى

مسرحية (رصاصة فى القلب) استخدم المؤلف نفس الشخصية - من حيث مواصفاتها الفنية المميزة مع إبقائه على نفس اسم نجيب - بعد أن خلصها من عيوبها التقنية التى بدت بها فى المسرحية الأولى.

ثانياً : فى (المرأة الجديدة) أورد المؤلف شخصيتين زائدتين لم تؤديا أية وظائف درامية، هما : شاهين وداده زينب، بينما قام بتوظيف جميع الشخصيات / الأدوار فى (رصاصة فى القلب).

ثالثا : فى (المرأة الجديدة) استخدم المؤلف مستوى لغوياً واحداً، على ألسن جميع الشخصيات/ الأدوار، ولم يفرق بين حوار السادة المثقفين وحوار الخدم البسطاء (من حيث استخدام الألفاظ والتعبيرات والأسلوب)، بما يضمن خصوصية الحوار عند كل شخصيتى / دور، باستثناء لغة حوار شخصية (فاطمه هانم) و (دادة زينب). وفى (رصاصة فى القلب) أنشأ المؤلف لغة حوار تتضمن ألفاظاً وتعبيرات وأساليب دالة على بيئة كل شخصية/ دور، فى نطاق استخدام مستوى لغوى عام هو عامية أهل القاهرة.

رابعا : فى (المرأة الجديدة) جنح الحوار إلى السرد الخالص

– فى بعض المواقف – بما يشـــبـــه الأسلوب الخطابى. وفى (رصاصة فى القلب) تجاوز المؤلف هذا العيب التقنى، ولم يكرره نهائياً.

وفيما يتعلق بتطوير توظيف الزمن والنصوص غير الكلامية فى الهزلية يمكن ملاحظة الدور الوظيفى الحيوى للنصوص غير الكلامية فى كلتا المسرحيتين حيث أدت الوظائف الآتية :

١ – تحديد أماكن الأحداث.

٢ – وصف الملابس والإكسسوار الدالة.

٣ – وصف الحركة المسرحية (الوظيفية والدالة).

٤ – وصف / تحديد الأداء التمثيلى (الإيمائى والصوتى).

٥ – بث أثر مضحك.

ولقد طور المؤلف استثمار النصوص غير الكلامية – على المستويين الكمى والكيفى من المسرحية الأولى إلى المسرحية الأخيرة؛ ذلك أنه عمد إلى توظيف معظم النصوص غير الكلامية فى (المرأة الجديدة) – بوصفها دوال مثيرة للضحك فى المقام الأول وكداول فنية فى المقام الأخير بينما عمد فى (رصاصة فى القلب) – إلى توظيفها بوصفها دوال تعبير/ فنية تؤدى مختلف الوظائف فى المقام الأول ثم الاعتماد بوصفها دوالاً مضحكة فى

المقام الأخير. كما استثمر المؤلف الإشارات الخاصة بالزمن - في (المرأة الجديدة) - في جعل وحدات الفعل تبدو مشاكلة للواقع، إلا أن إيراده زمناً مقداره شهر بين الفصلين الأول والثاني كان مجانياً ولم يؤد أية الفصول الثلاثة، بالرغم من محاولته إيراد عناصر الفعل ومنطق ترتيبها بما يضمن الإيحاء بمشاكلة الواقع والمعقولية. ولقد وظف الزمن الفاصل بين الفصلين الثاني والثالث - ومقداره أسبوعان - في جعل التحول العاطفي لدى (فيفي) يبدو معقولاً.

ومن ناحية دراسة استخدام المضحك في الهزلية وملامح النمط اللهاوي، خلصنا إلى أن المؤلف قد استخدم في (المرأة الجديدة) مصادر المضحك المختلفة (الشخصية، الموقف، اللغة، والحركة)؛ حيث اعتمد على الموقف اعتماداً أساسياً وقلل من استخدام المصادر المضحكة الأخرى. أما مصادر الضحك التي استخدمها في هذه المسرحية، فهي : التنكر، الصلابة، التكرار، الآلية، الذهول، والمحاكاة الساخرة.

وفي مسرحية (رصاصة في القلب)، لم يعتمد المؤلف على الشخصية كمصدر مضحك، وإنما اهتم - بشكل أساسي - على الموقف، ثم الحركة، فاللغة. وذلك عبر مصادر المضحك

المتعددة، وهى : المبالغة، الذهول، التناقض، التهكم، التصوير الذهنى المادى، السباب، التكرار، التنكر، والمفارقة. وبذا، يتضح أن المؤلف قد طور من استخدام مصادر المضحك - بين المسرحيتين؛ إذ بينما استخدم - فى الأولى - ستة مصادر، نجده يستخدم - فى الثانية - تسعة مصادر للمضحك، كما خلص الهزلية من مضحك الشخصية، واعتمد اعتماداً أساسياً على مضحك الموقف، مما يشى باكتمال نضج المؤلف وتمكنه من كتابة الهزلية فى صورتها الكاملة. ولقد عاب تجربته الأولى - فى كتابة الهزلية - جنوح المسرحية إلى السرد الخالص فى مواضع شتى، وتحميلها قضية اجتماعية (سفور المرأة) لا تتلاءم وإمكانات الهزلية، وفى النموذج الأخير (رصاصة فى القلب) تخلص المؤلف من السرد الخالص ومن تحميل الهزلية أفكاراً تفوق إمكاناتها، فوصل بهذا النموذج الفنى الرائع إلى درجة المهارة التقنية .

* * *

هوامش الفصل الأول

(١) انظر - رمسيس عوض : موسوعة المسرح المصرى الببليوجرافية (١٩٠٠ - ١٩٣٠) - القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣. ص ص٣٢٠ - ٣٥١.

(٢) مجلة تياترو. العدد الأول، فى ١٥ أكتوبر ١٩٢٤، ص٢٥.

(٣) توفيق الحكيم : «سجن العمر» القاهرة : مكتبة الآداب، د. ت. ص ٢٣١.

(٤) كوكب الشرق فى : ٢٥ نوفمبر عام ١٩٢٤، ص ٦.

(٥) توفيق الحكيم : «سجن العمر» مرجع سابق، ص ٢١٢.

(٦) المرجع السابق، ص ٢٢٦.

(٧) انظر - توفيق الحكيم : «المسرح المنوع» القاهرة : مكتبة الآداب، د.ت. ص ٥٣٣.

(٨) انظر - فؤاد دواره : مسرح توفيق الحكيم - ج١ : المسرحيات المجهولة- القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥ ص ١٥٥، ١٥٦.

(٩) توفيق الحكيم : «سجن العمر» : مرجع سابق. ص ٢٣٢.

(١٠) انظر - فتحى الأبيارى : عشرة آلاف خطوة مع الحكيم- القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص ١٧٦.

(١١) انظر - د. على الراعى : «توفيق الحكيم - فنان الفرجة وفنان الفكر» - كتاب الهلال - القاهرة : دار الهلال : عدد ٤٢٤، نوفمبر ١٩٦٩. ص ٢٢.

(١٢) انظر - نصى إعلانى المسرحيتين المذكورتين- القاهرة : المركز القومى للمسرح والموسيقى، د. ت.

(١٣) انظر - د. على الراعى : «توفيق الحكيم. فنان الفرجة وفنان الفكر» مرجع سابق، ص ٢٢.

(١٤) انظر - فؤاد دواره : «مسرح توفيق الحكيم - ج١» المسرحيات المجهولة. مرجع سابق. ص ١٣٨، ١٣٩.

(١٥) انظر المرجع السابق، ص ١٤٠.

(١٦) انظر - د. جلال حافظ : الفودفيل المصرى - مصادره وتطوره. فى : مجلة القاهرة- القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع ١١٤. يوليو ١٩٩١. ص ١٩.

(١٧) انظر - فتحى الإبيارى : مرجع سابق. ص ١٧٦.

(١٨) انظر - د. على الراعى، «توفيق الحكيم - فنان الفرجه وفنان الفكر». مرجع سابق. ص٣٧.

(١٩) انظر - د. ليلى نسيم أبو سيف : «نجيب الريحانى - وتطور الكوميديا فى مصر» - القاهرة : دار المعارف، ١٩٧٢. ص ١٢٦، ١٢٧- وأنظر أيضا - ماجد الكسار : «على الكسار - بربرى مصر الوحيد» كتاب اليوم - القاهرة : دار أخبار اليوم عدد ٣٢٨، ١٩٩١، ص ص ١٥٧ - ١٦١.

(٢٠) توفيق الحكيم : سجن العمر. مرجع سابق. ص ٢٦٨، ٢٦٩.

(٢١) توفيق الحكيم : زهرة العمر. القاهرة : مكتبة الآداب، د. ت. ص ٧٤، ٧٥.

(٢٢) انظر - المرجع السابق، ص ١٠٨.

(٢٣) انظر - جازيه فرفانى : مصادر ثقافة توفيق الحكيم الفرنسية وآثارها على فنه المسرحى- رسالة ماجستير غير منشورة. أشراف : د. سهير القلماوى، د. ساميه أحمد أسعد - القاهرة : جامعة القاهرة - كلية الآداب، ١٩٨٨ - ص ٤٨٦.

(٢٤) انظر - فتحى الإبيارى : مرجع سابق. ص ١٧٦.

(٢٥) انظر - نبيل فرج : توفيق الحكيم (١٨٩٨ - ١٩٨٧) المكتبة الثقافية. عدد ٤٢٦، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص ٦.

(٢٦) انظر ذلك فى صدر أى مؤلف من مؤلفات توفيق الحكيم بمكتبة مصر.

(٢٧) توفيق الحكيم : زهرة العمر. مرجع سابق ص ١٩٥.

(٢٨) انظر - منى البندارى، وآخران : موسوعة الأفلام العربية. القاهرة، بيت المعرفة، ١٩٩٤. ص ١٥٩.

(*) كان ذلك عام ١٩٢٤، وليس ١٩٢٣؛ كما أوضحنا فى هذا المدخل.

(٢٩) توفيق الحكيم : زهرة العمر. مرجع، سابق ص ١٤٥.

(٣٠) أنظر - توفيق الحكيم : المرأة الجديدة - نسخة مكتوبة بالآلة الكاتبة / غير منشورة. القاهرة : المركز القومى للمسرح، د.ت. ص ص ١-٥.

(٣١) انظر - المرجع السابق. ص ص ٥-٩.

(٣٢) انظر - المرجع السابق. ص ١٠ - ١٤.

(٣٣) انظر - المرجع نفسه ص ١٤- ١٩.

(٣٤) انظر - نفس المرجع السابق، ص ١٩- ٢٧.

(٣٥) انظر - المرجع السابق، ص ص ٢٨ - ٣٤.

(٣٦) انظر - المرجع نفسه. ص ص ٣٥ - ٤٣.
(٣٧) انظر - المرجع نفسه. ص ص ٤٤ - ٥٠.
(٣٨) انظر - المرجع نفسه. ص ص ٥١ - ٥٦.
(٣٩) انظر - نفس المرجع السابق. ص ص ٥٧ - ٦٢.
(٤٠) انظر - المرجع نفسه. ص ٦٢، ٦٣.
(٤١) انظر - المرجع نفسه ص ٦٣، ٦٤.
(٤٢) انظر Pavis, patrice : Dictionnaire du Theatre paris: Editions sociales, 1980 .p. 20. عن ترجمة خاصة للدكتورة منى صفوت.
(٤٣) انظر - أوبرسفيلد، آن : قراءة المسرح. ترجمة : مى التلمسانى- القاهرة : منشورات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ١٩٩٤، ص ص ٩٣ - ٩٤.
(٤٤) انظر : المرجع السابق، ص ٨٩.
(٤٥) كير، وولتر : عيوب التأليف المسرحى. ترجمة : عبد الحليم البشلاوى- القاهرة : مكتبة مصر، د. ت . ص ١٦٢.
(٤٦) انظر - د. محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم- القاهرة : دار النهضة المصرية، د. ت، ط٣، ص ٢٤.
(*) يذكر د. محمد مندور اسم (سليمان بك) عملاً بالنسخة المعدلة من المسرحية، المنشورة ضمن كتاب «المسرح المنوع»، وقد استبدلناه هنا بالاسم الذى ورد فى النسخة الأصلية للمسرحية - التى اعتمدنا عليها فى هذه الدراسة، وسوف يتم تبديل الاسم تلقائياً مع وضعه بين قوسين.
(٤٧) المرجع السابق، ص ٢٥٥.
(٤٨) انظر - توفيق الحكيم : المرأة الجديدة، مرجع سابق . ص ص ٣٥ - ٤٣.
(٤٩) فؤاد دواره : مرجع سابق، ص ١٨٠.
(٥٠) توفيق الحكيم: المرأة الجديدة، مرجع سابق، ص ٤١.
(٥١) د. محمد مندور : مرجع سابق، ص ٢٥.
(٥٢) د. على الراعى : توفيق الحكيم .. فنان الفرجة وفنان الفكر. مرجع سابق، ص ٢١، ٢٢.
(٥٣) توفيق الحكيم : المسرح المنوع، مرجع سابق. ص ٢٢٠ - ٢٢١.

(٥٤) المرجع السابق، ص ٢٣٤.

(٥٥) المرجع السابق، ص ١٧٢.

(٥٦) انظر – توفيق الحكيم : المرأة الجديدة .. مرجع سابق، ص ١١، ٤٣.

(٥٧) المرجع السابق، ص ٥٥.

(٥٨) المرجع نفسه، نفس الموضع السابق.

(٥٩) فراى، نورثروب : تشريح النقد، ترجمة وتقديم : محيي الدين صبحي– طرابلس : الدار العربية للكتاب، ١٩٩١، ص ٦٩.

(٦٠) توفيق الحكيم : المرأة الجديدة، مرجع سابق، ص ١٣.

(٦١) د. علي الراعي : توفيق الحكيم.. فنان الفرجة وفنان الفكر، مرجع سابق، ص ٢١.

(٦٢) توفيق الحكيم : المرأة الجديدة. مرجع سابق، ص ٢٥.

(٦٣) أنظر – د. علي الراعي : توفيق الحكيم .. فنان الفرجة وفنان الفكر، مرجع سابق، ص ١٧.

(٦٤) توفيق الحكيم : المرأة الجديدة، مرجع سابق، ص ٦٣.

(٦٥) المرجع السابق، ص ٤٢.

(٦٦) المرجع السابق، ص ٩.

(٦٧) انظر : المرجع السابق، ص ١١.

(٦٨) انظر د. محمد مندور : مرجع سابق، ص ٢٥.

(٦٩) فؤاد دواره : مسرح توفيق الحكيم – ١، مرجع سابق، ص ١٨٠، ١٨١.

(٧٠) المرجع السابق، ص ١٨١.

(٧١) توفيق الحكيم : المرأة الجديدة، مرجع سابق، ص ٣٥.

(٧٢) إسلن، مارتن : تشريح الدراما. ترجمة : أسامة منزلجي. عمان : دار الشروق، ١٩٨٧ ص ٤٢.

(٧٣) انظر – توفيق الحكيم : المسرح المنوع، مرجع سابق، ص ١٩٩، ٢١٧.

(٧٤) انظر : المرجع السابق، ص ٢٣٩.

(٧٥) المرجع نفسه، ص ٢٣٨، ٢٣٩.

(٧٦) المرجع السابق، ص ١٧٦.

(٧٧) المرجع السابق، ص ٢٢٦.

(٧٨) انظر : المرجع السابق، ص ٢١٥، ٢٢٨.

(٧٩) المرجع السابق، ص ٢١٢.

(٨٠) المرجع نفسه، ص ٢٢٦.

(٨١) نفس المرجع السابق، ص ٢٤٤ – ٢٤٥.

(٨٢) انظر : المرجع السابق، ص ٢٠٩.

(٨٣) المرجع السابق، ص ٢٤٥، ٢٤٦.

(٨٤) انظر : Elam, keir : The semiotics of Theatre and Drama. - New York : Methuen & Co . 1984. p. 118

(٨٥) انظر : Pfister, Manfred : The Theory and Analysis of Drama - Trans. by: Halliday, John. Cambridge uni, 1991. p. 247.

(٨٦) انظر – توفيق الحكيم : المرأة الجديدة. مرجع سابق، ص ٤.

(٨٧) المرجع السابق، ص ١٤.

(٨٨) المرجع السابق نفسه، ص ٣٦.

(٨٩) المرجع السابق، ص ٣٩.

(٩٠) المرجع نفسه، ص ٣٩.

(٩١) أوبرسفيلد، آن : مرجع سابق، ص ٢٤.

(٩٢) انظر : المرجع السابق، ص ٢٥.

(٩٣) أنظر – هيلتون، جوليان : نظرية العرض المسرحى. ترجمة : د. نهاد صليحه. القاهرة : إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ١٩٩٢، ص ١٠٩.

(٩٤) توفيق الحكيم : المرأة الجديدة. مرجع سابق، ص ٨.

(٩٥) المرجع السابق ص ١٤.

(٩٦) المرجع السابق، ص ٢٧.

(٩٧) المرجع نفسه، ص ٥٨.

(٩٨) المرجع نفسه، ص ٩.

(٩٩) المرجع السابق، ص ٤.

(١٠٠) المرجع نفسه، ص ٣٦.

(١٠١) المرجع نفسه، ص ٥٥.

(١٠٢) المرجع نفسه، ص ٦٤.

(١٠٣) توفيق الحكيم : المسرح المنوع، مرجع سابق، ص : ١٧٢.

(١٠٤) المرجع السابق، ص : ١٩٩.

(١٠٥) المرجع السابق، ص : ١٧٢.

(١٠٦) انظر : المرجع السابق، ص : ٢٢٣.

(١٠٧) المرجع السابق، ص ١٧٢.

(١٠٨) المرجع السابق، ص ١٧٣.

(١٠٩) نفس المرجع السابق، ص ١٧٧.

(١١٠) المرجع نفسه، ص ١٧٧.

(١١١) المرجع نفسه، ص ١٧٩.

(١١٢) المرجع السابق، ص ١٧٩، ١٨٠.

(١١٣) المرجع السابق، ص ١٧٩، ١٨٠.

(١١٤) المرجع السابق، ص ٢٤٠.

(١١٥) نفس المرجع السابق، ص ١٩٩.

(١١٦) المرجع نفسه، ص ٢٠٠.

(١١٧) المرجع السابق، ص ٢٠٤.

(١١٨) المرجع السابق، ص ١٧٩.

(١١٩) نفس المرجع السابق، ص ١٩٩.

(١٢٠) المرجع نفسه، ص ٢١٥.

(١٢١) المرجع السابق، ص ٢٢٩.

(١٢٢) نفس المرجع السابق، ص ٢٠٥.

(١٢٣) المرجع نفسه، ص ١٧٣.

(١٢٤) المرجع السابق، ص ١٩٣.

(١٢٥) المرجع نفسه، ص ١٨٢.

(١٢٦) ستاين، ج. ل : الملهاة السوداء – تطور المأساة الملهاوية الحديثة. ترجمة : منير صلاحى أصبحي. دمشق : منشورات وزارة الثقافة، ١٩٧٦. ص ٧٥.

(١٢٧) إسلن، مارتن : مرجع سابق، ص ٤٢.

(١٢٨) Butcher, S. H. Aristotl's Theory of poetry and Fine Art - New York : Dover pub. Inc. d th 4 ed. p. 21.

(١٢٩) برجسون، هنرى : الضحك – بحث فى دلالة المضحك. ترجمة : سامى الدروبى، عبد الله عبد الدايم، القاهرة : دار الكاتب المصرى، ١٩٤٧. ص ١٤.

(١٣٠) المرجع السابق. ص ١٩.

(١٣١) توفيق الحكيم : المرأة الجديدة، مرجع سابق. ص ٩.

(١٣٢) انظر – المرجع السابق. ص ١٠، ١١.

(١٣٣) انظر – المرجع نفسه، ص ٤٧.

(١٣٤) انظر – المرجع السابق. نفس الموضع السابق.

(١٣٥) دافيز، ميلز : الفارص. ترجمة : أمير سلامة. فى : مجلة المسرح، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع ٩، مارس ١٩٨٩. ص ٤١.

(١٣٦) انظر – برجسون، هنرى : مرجع سابق، ص ٢٢ – ٢٩ – ٣٧ – ٩١ – ١٠١.

(١٣٧) انظر – توفيق الحكيم : المرأة الجديدة، مرجع سابق. ص ١٣.

(١٣٨) انظر – المرجع السابق. ص ٥٨.

(١٣٩) انظر – المرجع نفسه، ص ٣٥، ٥٥.

(١٤٠) المرجع السابق. ص٤.

(١٤١) انظر المرجع نفسه. ص ٨، ٩، ١٠.

(١٤٢) المرجع السابق. ص ٤، ٥.

(١٤٣) المرجع نفسه. ص ٤٨.

(١٤٤) المرجع السابق. ص ٢٠.

(١٤٥) المرجع السابق. نفس الموضع السابق.

(١٤٦) انظر – المرجع نفسه. ص ١٩.

(١٤٧) انظر المرجع نفسه ص ١٩.

(١٤٨) المرجع نفسه. ص ٢، ٤.

(١٤٩) انظر – توفيق الحكيم : المسرح المنوع. مرجع سابق. ص ص ١٧٢ – ١٧٨.

(١٥٠) انظر – المرجع السابق، ص ١٧٩، ١٨٠

(١٥١) انظر – المرجع السابق. ص ١٩٤، ١٤٢.

(١٥٢) انظر – نفس المرجع السابق. ص ١٤١، ١٤٢.

(١٥٣) انظر – المرجع نفسه. ص ٢٤٢.

(١٥٤) المرجع السابق. ص ٢٠٧.

(١٥٥) المرجع نفسه. نفس الموضع السابق.
(١٥٦) نفس المرجع السابق، ص ١٧٢.
(١٥٧) المرجع نفسه. ص ١٧٣.
(١٥٨) المرجع السابق . ص ٢٠٨.
(١٥٩) المرجع السابق. ص ١٩٩.
(١٦٠) المرجع السابق. ص ١٧٤.
(١٦١) نفس المرجع السابق، ص ٢٠٨.
(١٦٢) المرجع نفسه، ص ٢٢٣.
(١٦٣) المرجع نفسه، ص ١٨٠.
(١٦٤) انظر – المرجع السابق. ص ١٩٨، ٢١٧، ٢٣٩.
(١٦٥) انظر : Merchant, Moelwyn : Comedy. London : Methuen & Co. Ltd. 1962. pp. 14-68.
(١٦٦) انظر : - Corrigan, Robert (Ed) : Comedy - Meaning and Form. New York : Harper Row Publishers, 1981. p. 196
(١٦٧) انظر - Hartnoll, Phyllis : The Oxford Companion to The Theatre. London : Oxford uni. press, 1951. p. 255.
(١٦٨) انظر Brauneck, M. & Schneilin, G : Theaterlexikon. Hamburg Ro. Ro. Ro. 1992. S. 346. ترجمة خاصة للدكتور محمد شيحة
(١٦٩) دافيز، ميلز : مرجع سابق، ص ٤١.
(١٧٠) المرجع السابق، نفس الموضع السابق.
(١٧١) د. إبراهيم حماده : طبيعة الدراما. سلسلة (كتابك). عدد ٢٦. القاهرة : دار المعارف، د. ت. ص ٣٢.
(١٧٢) انظر – المرجع السابق، نفس الموضع السابق، وانظر أيضا : د. محمد مندور : الأدب وفنونه. القاهرة : دار نهضة مصر، د. ت. ص ١٢٠.
(١٧٣) انظر Taylor, F. R: The Penguin Dictionary of the Theatre - England" Penguin Books Ltd. 1984. p. 102- 103.
(١٧٤) انظر – د. إبراهيم حماده : التعريف بالمسرحية الهزلية. فى : مجلة المسرح. القاهرة : نادي المسرح، عدد ٧، يونيه ١٩٨١. ص ١٢.

(١٧٥) Hammoll, Phyllis, Opcit. p. 255.

(١٧٦) انظر - د. ثروت عكاشة : المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية. القاهرة : مكتبة لبنان، والشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٠، ص ١٢٢.

(١٧٧) انظر : Boulton, Marjoric : The Anatomy of Drama - New York : : Kalyani Publishers, 1979 .p. 153

(١٧٨) انظر : Abrams, M. H. : Aglossary of Literary Terms. - Florida : : Holt. Rinehart. Inc. 1988. p. 29

(١٧٩) انظر - د. محمد مندور : الأدب وفنونه : مرجع سابق. ،ص ١٢٠.

(١٨٠) انظر - دافيز، ميلز : مرجع سابق. ص ص ٣٦ - ٤٦.

(١٨١) انظر - توفيق الحكيم : المسرح المنوع، مرجع سابق، ص ص ٥٢٤ - ٥٢٦.

(١٨٢) انظر - د. محمد عبد المنعم خفاجى : توفيق الحكيم رائد الأدب المسرحى - فى: مجلة (الهلال). القاهرة : دار الهلال، أول نوفمبر ١٩٨٠، ص ٢٠.

الفصل الثانى

ملامح التطور التقنى للملهاة الخفيفة
(١٩٣٥ - ١٩٤٩)

مدخل :

توفيق الحكيم والكتابة الدرامية لغرض النشر

بعد سفر توفيق الحكيم إلى باريس أول مرة، «بدأت مرحلة أخرى استطاع فيها أن يغير مفاهيمه الفنية والفكرية وأن يهتم بالدرجة الأولى بالدور الذى ينبغى أن يقوم به المسرح فى حياة الناس والجماعة. فالمسرح وعاء ثقافى يحمل للجمهور حضارة وفكراً، وليس مجرد وسيلة للعرض المسرحى»[١].

ولذا يمكن القول بأن «وجود توفيق الحكيم فى فرنسا فى الوقت الذى زخرت فيه بمختلف المذاهب الحديثة جعله يلتفت فى لهفة جامحة إلى كل هذه المذاهب محاولاً الاستفادة منها بما يلائم طبيعته والبيئة المستقبلة»[٢].

ولا شك فى أن توفيق الحكيم لم يستفد من الثقافة الفرنسية فحسب، بل امتد ذلك إلى تشربه الثقافات الأوروبية المختلفة التى

تعرض فنونها فى باريس. يقول توفيق الحكيم لصديقه الفرنسى أندريه - أثناء إقامته الأولى فى فرنسا :

«إنى شاهدت رواية (هملت) فى الشهر الماضى يمثلها خير ممثل فى إيطاليا حذق هذا الدور، وهو (روجيرو روجيرى)، وكنت قد شاهدتها قبل ذلك من تمثيل (موييسى)، وهو خير من قام بهذا الدور عينه فى ألمانيا (...) لا يوجد مكان فى العالم - ترى فيه الفنون كلها مجتمعة - سوى باريس - باريس هى فترينة العالم .. نعم .. هى الواجهة البللورية التى تعرض عبقرية الدنيا ..»[٣].

ويقول لصديقه أندريه أيضا :

«ألم أخبرك أنى تتبعت كثيراً من دروس (السربون) لغير غاية تتبع آثار الثقافة التى تعنينى، لقد حضرت كثيراً من محاضرات الأستاذ (برنشفيج) عن صلات العلم بالدين فى القرن السابع، ومحاضرات (دلاكروا) عن الأحوال النفسية للفن. ودروس (روبين) عن المذاهب الأخلاقية والسياسية لأفلاطون وأرسطو، ودروس (فوجير) عن مصادر فن العمارة الإغريقية وآثار أكربول أثينا، ومحاضرات (شنيدر) عن ميكل أنجلو وعصره، ومحاضرات (برونو) عن الثورة واللغة، ومحاضرات (لجويس)

عن تاريخ الشعر الإنجليزى .. إلخ»[٤].

وحين عاد توفيق الحكيم إلى مصر، لم يستطع التواصل مع أهلها، حيث يقول :

«عدت إلى مصر يا أندريه فأصابنى بادئ الأمر ذهول. ذهول عنك وعن كل شىء، كمن وقع فى السحاب حقيقة، ثم أخذت أتصفح الوجوه والأشياء حولى .. يالها من حقيقة مؤلمة .. رأيت نفسى فى شبه عالم نائم (...) لقد عشت بضعة شهور بغير نفس ولا إدراك، أحاول فهم السخفاء والجهلاء، وأتمنى أن أسر بعشرتهم، وأن أصغى إلى أحاديثهم .. لقد قطعت عهداً على نفسى عند ذاك ألا أتحدث فى غير التافه من الأمور، إلى أن وصلنى منك خطاب ذات يوم، تؤنبنى فيه على هذا الخمول وهذا الجمود، فكان أثره فى نفسى عميقاً (...) وإذا عقلى الذى كاد يخبو بأفيون الشرق يضىء من جديد»[٥]

وبالرغم من عودة توفيق الحكيم إلى مصر، لم ينقطع كلية عن أخبار فرنسا والفرنسيين، حيث ظل يتابع الأخبار عن بعد، يقول:

«قرأت مقال (فرنان فندريم) فى (بول سوديه) وهو خصمه المعروف فى المناضلات الأدبية (...) مقال لو تجرأ على نشرة

فى حياة الناقد العظيم، لما استطاع الإقامة بعدها فى فرنسا يوماً واحداً .. ولكنه الآن يقول ما يريد، لأن الميت لا يستطيع جواباً ..»[٦].

ولقد سافر توفيق الحكيم إلى فرنسا أكثر من مرة أثناء الصيف فى الثلاثينات والأربعينات، حيث كان يلتقى مع أعمدة الأدب العربى ويطلع على أحدث الإصدارات الأدبية العالمية المنشورة فى اللغة الفرنسية[٧].

ويلخص توفيق الحكيم إفادته من سفره إلى فرنسا، قائلاً:

«أما مرحلة التأليف الفعلى فإنها لم تبدأ عندى على نحو جاد إلا بعد سفرى إلى أوروبا والارتشاف من منابع الثقافة الحقيقية والتكوين الحقيقى لبنيتى الفكرية .. لكن العجيب فى أمرى مع ذلك أنى فى باريس لم أواصل السير فى هذا الخط الذى اتبعته فى مصر، خط الفكاهة والفودفيل والأوبريت والمسرحية الجماهيرية عامة .. لقد كانت كل هذه الأنواع لم تزل قائمة فى فرنسا، فيما يسمى مسارح (البولفار) الذى يماثل يومئذ عندنا شارع عماد الدين - بملاهيه ومسرحياته وكتابه المتسولين على ناصية النجاح أمام الجماهير الواسعة ..»[٨]

ولعل مرجع ابتعاد توفيق الحكيم عن الكتابة لمسرح الجماهير

العريضة – بعد تجربته (رصاصة فى القلب) – ما وصفه هو نفسه فى إحدى رسائله لصديقه الفرنسى أندريه، حيث يقوله له:

«هناك شىء آخر أخالك لم تلتفت إليه، هو طبيعتى التى تميل إلى عدم الأخذ بما يأخذ به الناس جميعاً من أوضاع، هربا من الوقوع فى الابتذال، وشغفاً جنونياً بالتميز والإغراب، ففى لبسى لا أرتدى كما يرتدى الآخرون، ولا أدخن، لأن التدخين عادة عامة، وربما دخنت لو انقطع الناس عن التدخين، (...) أريد أن يكون لى منطق خاص يحوى فروضاً خاصة، ولا تخضع للمألوف من الآراء والمشاعر..»[٩].

كان توفيق الحكيم قد «نقل إلى القاهرة عام ١٩٣٣ مديراً لإدارة التحقيقات بوزارة المعارف بعد أن رأى النائب العام أن عمله فى السلك القضائى يتعارض مع كتابته للأدب بعد الضجة التى أثارتها مسرحية (أهل الكهف) عند صدورها»[١٠].

كان توفيق الحكيم مضطراً إلى أن يكون موظفاً بالحكومة فى بادئ الأمر، وهو يعلل سلوكه هذا بقوله :

«الواقع أن الأدب أو الاشتغال به وحده لم يكن من الأمور التى تؤخذ على سبيل الجد فى مجتمع لم يمكن يمنح الاحترام والجاه والمال إلا للباشاوات أو لأصحاب السلطان والمناصب فى

الحكم والإدارة والقضاء..»[١١]. ولقد كان توفيق الحكيم يحاول أن يوفق بين عمله الحكومى المضنى، واشتغاله بالكتابة الأدبية، منذ أن كان وكيلاً للنيابة فى أقاليم مختلفة، حيث كان يقضى وقت فراغه فى المطالعة والكتابة[١٢].

وفى ٢٠ أكتوبر ١٩٣٨، كتب توفيق الحكيم - فى مجلة آخر ساعة المصورة - مقالاً يهاجم فيه النظام البرلمانى عنوانه : «أنا عدو المرأة .. والنظام البرلمانى .. لأن طبيعة الاثنين فى الغالب واحدة .. الثرثرة». كان رد فعل هذا المقال عنيفاً ومدوياً؛ إذ بعد أسبوع واحد صدر أمر وزارى من رئيس الحكومة وقتذاك وهو رئيس الأحرار الدستوريين محمد محمود باشا بفصل توفيق الحكيم من عمله، وبعد تدخل الكثيرين صدر قرار وزارى بخصم خمسة عشر يوماً من مرتبه. مما جعل توفيق الحكيم يقرر تقديم استقالته لولا نصيحة أصدقائه الذين رأوا فى وجوده بإدارة التحقيقات ما سوف يتعب مجلس الوزراء، وعليه أن يستمر فى نقد العيوب السياسية والاجتماعية بنفس الصراحة والقوة[١٣]. والغريب أن شقيق رئيس مجلس الوزراء آنذاك، وهو حفنى محمود بك عضو مجلس النواب : يرفع مقالاً عنوانه «غضب الديمقراطية» يهاجم فيه خصوم توفيق الحكيم، ويذيله بقوله :

«ترى ماذا يكون شأنها (الديمقراطية)، وأية فجيعة تصيبها، لو تكشفت لها قلوب المحبين يوماً فوجدت منقوشاً عليها : فلتحيا الديكتاتورية !... ويومئذ تعلن الديمقراطية إعجابها بصراحة شخصين أولهما توفيق الحكيم والآخر .. حفني محمود»[١٤].

وبعدها «عندما أنشئت وزارة الشئون الاجتماعية عين عام ١٩٣٩ مديراً لإدارة الدعاية والإشارد (وقد استحدثت هذه الوزارة بعد مقال كتبه الحكيم يقترحها)..»[١٥].

وبعد صدور روايته الذاتية «يوميات نائب في الأرياف» بعدة أسابيع، طلب شيخ الأزهر من وزير المعارف وقف تداول هذه الرواية في الأسواق. وتطور الأمر حين وصف توفيق الحكيم سلوك شيخ الأزهر بأنه ينم عن خطر تدخل الأزهر في شئون الدولة الفكرية. وحين طلب محمد محمود خليل بك- رئيس مجلس الشيوخ - أن يعتذر توفيق الحكيم لشيخ الأزهر، رفض توفيق الحكيم وظل على موقفه حتى النهاية [١٦].

وعلى صعيد حال المسرح في مصر وقتئذ، يقول توفيق الحكيم :

«اختفت حتى المترجمات الجيدة وخضع المسرح المصرى وقتئذ إلى تيارين اثنين : التيار الإضحاكى والتيار الإبكائى.

وكان لابد إذن من تيار ثالث هو التيار الثقافى. لذلك أنشئت الفرقة القومية عام ١٩٣٥ وأسندت إدارتها إلى الشاعر خليل مطران، وعهد بمسئوليتها الفنية إلى المخرج زكى طليمات؛ بعد عودته من بعثته فى باريس. فافتتحت بمسرحيته (أهل الكهف) (...) وقد كان بالفعل ظهور مثل هذه المسرحيات (التى عرضتها الفرقة القومية) دفعة واحدة وعلى مسرح كبير وفى ذلك الإطار الفنى الجاد الجاف، شيئاً هز الناس وصدمهم. ونجح الهجوم فى القضاء على اتجاه الفرقة بمساعدة الأحزاب السياسية المتذبذبة..»[١٧].

ومنذ أن عاد توفيق الحكيم من فرنسا، كان يأمل أن يكتب مسرحية تعد من روائع الأدب العربى إلى جانب القصة والرواية والشعر[١٨]. ومن الجلى أنه «لم يبدأ تراث الأدب المسرحى فى التكوين فى عالمنا العربى، إلا عندما أخذ كبار شعرائنا وأدبائنا الذين يملكون ناصية الفصحى - فى كتابة المسرحيات الشعرية والنثرية الفصيحة الجيدة السبك اللغوى والخالصة الفصاحة، من أمثال أحمد شوقى وعزيز أباظة وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور.»[١٩].

ولما كان توفيق الحكيم مدركاً «أن النص الدرامى هو مخطط

أولى لحدث محاكى ما، ولكنه ليس هو بذاته بعد دراما بمعنى الكلمة؛ فالنص الدرامى غير المؤدى هو أدب، ويمكن قراءته كقصة (...)، أما العنصر الذى يميز الدراما عن هذه الأنواع الأدبية فهو بالتحديد (العرض) أو التمثيل»[٢٠] لذا كتب مسرحية (أهل الكهف) عام ١٩٣٣ بلغة عربية رصينة، ونشرها أولا، ثم حظيت بالتمثيل عام ١٩٣٥، ثم نشرت ترجمتها الفرنسية عام ١٩٤٠. وفى العام التالى (١٩٣٤) صدرت له مسرحية (شهرزاد)، وهى مصاغة بلغة عربية فصحى أيضاً، ونشرت بالفرنسية عام ١٩٣٦، كما ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٤٥. وفى عام ١٩٣٥ صدرت أولى مسرحياته القصيرة **(أمام شباك التذاكر)** التى كان توفيق الحكيم قد كتبها بالفرنسية فيما قبل، وترجمها أحمد الصاوى محمد ونشرت بمجلة **«مجلتى»**، كما نشرت **«مجلتى»** أيضاً عام ١٩٣٥ مسرحية **(الخروج من الجنة)** وهى فى ثلاثة فصول ومصاغة بالعربية الفصحى. وفى نفس العام، كتب توفيق الحكيم ملهاة ذات فصل واحد بعنوان **(جنسنا اللطيف)** خصيصاً بناء على طلب السيدة هدى شعراوى لتمثل فى دار الاتحاد النسائى فى الحفلة السنوية، وقام بدور البطولة: سليمان نجيب، شريفة لطفى، نادية نصيف، وأمينة السعيد،

وهى مصاغة بالعامية المصرية، ونشرت فى **«مجلتى»** فى نفس العام .

وفى عام ١٩٣٥ أيضاً نشر مسرحيته ذات الفصل واحد (نهر الجنون) ونشرت فى **«مجلتى»** ومثلت فيما بعد (١٩٦٩)، وفى عام ١٩٣٦ صدرت له حوارية (محمد) المصاغة فى قالب لغوى عربى رصين، وتبعها عام ١٩٣٧ بثلاث مسرحيات هى : (سر المنتحرة) و (حياة تحطمت). وقد نشرها توفيق الحكيم فى أولى مجموعاته المسرحية مع مسرحيته العامية القصيرة **(المزمار)**، وقد مثلت الأولى عام ١٩٣٧ والثانية عام ١٩٦٣، وهما مصاغتان فى لغة عربية فصحى. وفى عام ١٩٣٨ صدرت له مسرحية ملهاوية ذات فصل واحد بعنوان **(حديث صحفى)** المصاغة بالعربية الفصحى، ومثلت فى نفس العام. وفى عام ١٩٤١ صدرت له مسرحية ذات فصل واحد مصاغة فى العربية الفصحى بعنوان **(صلاة الملائكة)** مع رواية **(سلطان الظلام)**، وترجمت إلى الفرنسية عام ١٩٥٠. وفى عام ١٩٤٢ صدرت له **(بجماليون)** وهى مصاغة فى لغة عربية فصحى، ونشرت بالفرنسية عام ١٩٥٠، ومثلت عام ١٩٦٣. وفى عام ١٩٤٣ صدرت له مسرحيته **(سليمان الحكيم)**، وهى مصاغة فى لغة

عربية فصحى، ونشرت بالفرنسية عام ١٩٥٠ وبالإنجليزية فيما بعد[٢١].

لقد «كان الواقع المصرى سياسيا واجتماعياً بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة يضج بالكثير من المشكلات : استعمار بريطانى يتلاعب بآمال المصريين رافضاً إعطاءهم استقلالهم، وملك يحاول استجماع الأقلية الحزبية كى يضرب بها حزباً شعبياً جماهرياً كالوفد، الذى فرضه الإنجليز على الملك فى ٤ فبراير عام ١٩٤٢. فكيف للحكيم - بما عرف عنه من حرص المثقف المصرى - أن يبدى رأيه ؟ لقد فعل ذلك فى تحفظ ومواربة حفاظاً على لقمة العيش»[٢٢]. وقد خصم قبلاً منه نصف مرتب شهر لأنه أراد إصلاح حال مجلس النواب، ولم يتحسن حال البلاد. لقد أدرك الحكيم أن المسائل الجسام لا يمكن مناقشتها مناقشة صريحة قبل أن يتربى رأى عام قادر على صناعة الأحداث وعلى تعيين نوابه بنفسه. يقول توفيق الحكيم :

«فى رأيى أن بلادنا من أصلح البلاد تربة لوجود رأى عام ناضج قوى .. ولكن الذى يعوزنا هو الاهتمام بتربية هذا المولود. التربية التى تؤهله لأن يصبح كائناً مستقلاً، واقفاً على قدميه، يفكر بعقل واحد، ويؤثر فى الدولة والمجتمع تأثيراً ظاهراً فعالاً،

التربة صالحة ولكن التربية مهملة .. فكل شيء في مصر يجعل من هذا المولود مشوهاً مضطرباً مبلبل الفكر .. مشتت الرأى : لدينا تعليم أجنبى وحكومى وأزهرى ودرعمى وجامعى وخارجى .. الخ ولدينا قضاء مختلط وشرعى ووطنى (..) كل هذا الخلط فى أوضاع التعليم والتربية والإطار الذى يعيش داخله الناس فى بلادنا .. جعل لهم بالضرورة عقليات مختلفة .. كل عقلية تفكر تفكيراً خاصاً وترى الدنيا من زاوية منفردة»[٢٣].

لذا، اضطر توفيق الحكيم إلى عدم التعرض الصريح لأمور الدولة خلال كتاباته المباشرة لإدراكه أن الرأى العام لم يزل فى حاجة إلى التربية، فهو لا يقدر على صناعة القرار بتأثير ظاهر فعال. ويمكن القول إنه «خلال الثلاثينات والأربعينات أسهم توفيق الحكيم فى الدعوة إلى تحقيق أشكال متنوعة من الإصلاح الاجتماعى، وتحققت دعواه، ودعا إلى تشكيل وزارة أسماها بوزارة الكفاءة، تضم عدداً من الكفاءات فى مختلف المجالات دون أن يكونوا حزبيين، أو متعصبين حزبياً، بل اقترح بعض الأسماء، التى تبنى بعد ذلك على ماهر فى تشكيله لوزارته»[٢٤].

وبذا، رأى توفيق الحكيم «أن مهمة الكاتب ليست فى حمل القارئ على الثقة به، بل فى حمله على التفكير معه .. ما أرخص

الأدب لو أنه كان مثل السياسة طريقا إلى اكتساب الثقة!.. لا .. إن الأدب طريق إلى إيقاظ الرأى (...) أريد آن يطوى القارئ كتابى فتبدأ متاعب .. فيسد النقص الذى أحدث .. أريد من قارئى أن يكون مكملاً لى .. لا مؤمناً بى ينهض ليبحث معى ولا يكتفى بأن يتلقى عنى .. إن مهمتى هى فى تحريك الرؤوس .. الكاتب مفتاح للذهن .. يعين الناس على اكتشاف الحقائق والمعارف بأنفسهم لأنفسهم .. إن مهمة الكاتب فى نظرى، هى تربية الرأى..»[٢٥].

ولكن توفيق الحكيم «قدم استقالته عام ١٩٤٣ عندما دخل محمد عبد الوهاب مكتبه فى الوزارة (وزارة الشئون الاجتماعية) يبحث عن الوزير عبد الحميد عبد الحق صديقه الذى كان لا يجلس فى مكتبه دائماً مفضلاً الجلوس مع الحكيم فى مكتبه. وقال عبد الوهاب للحكيم : «انت بتعمل ايه هنا قم انت فنان إزاى تقعد على مكتب حكومى .. قدم استقالتك» ثم خاطب عبد الحميد عبد الحق بقوله :

أنت وزير فنان تسمح له إزاى يبقى موظف (..) بعد أن قدم استقالته انطلق يكتب للأهرام والرسالة وآخر ساعة ودار الهلال إلى أن التحق بالعمل كاتبا فى أخبار اليوم عام ١٩٤٥(..)

وطوال سنوات ٤٦ و ٤٧ و ٤٨ توقف عن تأليف الكتب، لكنه لم ينقطع عن كتاباته الأسبوعية فى جريدة أخبار اليوم .. إنه يفكر ويتأمل»[٢٦].

يقول توفيق الحكيم عن هذه الفترة :

«قامت الصحافة الجديدة الناهضة بتخصيص مكان لى كان هو بمثابة (مسرح خاص بى) على الورق، أعرض عليه ما يحلو لى من صور الحياة والمجتمع .. غير مقيد باضطراب أحوال الفرق المسرحية من حولى وأزماتها المتكررة فى ذلك الحين، مما حال دون انقطاع حبل اتصالى واهتمامى بالمسرح والتأليف المسرحى»[٢٧].

ويمكن القول «إن أحدا لم يتدخل مباشرة لتوجيه الكاتب إلى اختيار موضوعات بعينها، غير أن قلة الإقبال التى كانت من نصيب المسرحيات الفكرية، علاوة على إحساس توفيق الحكيم بأنه يكتب فى صحيفة سيارة، ذات جمهور عريض، كل هذا قد ساعد فنان الفرجة على أن يظهر بقوة فى هذه المسرحيات، وأن يستمد موضوعاته من صميم الواقع المحيط به»[٢٨] .

لقد حسم توفيق الحكيم أسلوب كتابته الدرامية فى مقدمة مسرحيته (بجماليون) - ١٩٤٢؛ حيث يقول فيها :

«منذ نحو عشرين عاما كنت أكتب للمسرح بالمعنى الحقيقى .. والمعنى الحقيقى للكتابة (للمسرح) هو الجهل بوجود (المطبعة)؛ لقد كان هدفى وقتئذ فى رواياتى هو ما يسمونه (المفاجأة المسرحية) (...) إنى اليوم أقيم مسرحى داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك فى المطلق من المعانى، مرتدية أثواب الرموز (..) المفاجآت المسرحية لم تعد فى الحادثة بقدر ما هى فى الفكرة.. لهذا اتسعت الهوة بينى وبين خشبة المسرح، ولم أجد (قنطرة) تنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير: (المطبعة) (..) (وعن أهل الكهف) إن هذا العمل لا يصلح قط للتمثيل، أو على الأقل لا يصلح للتمثيل على الوجه الذى ألفه أغلب الناس»[٢٩].

ومن البين أن موقف توفيق الحكيم من عرض مسرحيتيه (أهل الكهف) و(شهر زاد) لم يكن مبنياً على قناعته بأنهما غير جديرين بالتمثيل على خشبة المسرح، وإنما ربما يرجع ذلك – كما نلاحظ من الفقرة السابقة – إلى عدم وجود (قنطرة) مسرحية تنقل عالمى المسرحيتين إلى جمهور المتفرجين، وتمثل هذه (القنطرة) قدرة مسرحية مرنة تستطيع أن تجسد هذا العالم الدرامى الذى يكمن فى النص بإمكانات النص نفسها، لا

بالاعتماد على قناعات إخراجية وتمثيلية اعتاد جمهور المتفرجين على رؤيتها. ويذكرنا موقف توفيق الحكيم من عرض مسرحياته - التى قصد بها إلى المطبعة - بموقف الكاتب المسرحى الروسى أنطون تشيخوف Anton Chekhov (١٨٦٠ - ١٩٠٤) من إخراج ستانسلافسكى K. S. Stanislavsky (١٨٦٥ - ١٩٣٨) لمسرحياته، وماضمنها من مفارقة بين ماقصد إليه المؤلف وما نفذه المخرج[٣٠].

لقد فسر بعض النقاد قول توفيق الحكيم : (أقيم مسرحى داخل الذهن) تفسيراً مباشرا، وهو ما ينأى عما قصد إليه الحكيم الذى يرى أن أعماله لا تصلح للتمثيل على الوجه الذى ألفه أغلب الناس. لقد أدرك توفيق الحكيم أن سعى الكتاب إلى إرضاء السوق المسرحية أمر يمكن أن يقف بالكاتب عند حدود الاتباع لا الإبداع؛ فالنص المسرحى الجيد الذى يدفع به إلى المطبعة، يمكن أن يفيد من ورائه بأوجه ثلاثة :

أولا : إمكانية اعتباره أدباً يملأ فراغ المكتبة العربية بالمسرحيات الجيدة المطبوعة.

ثانياً : إمكانية ترجمته إلى اللغات الأجنبية، وبذا تتسع دائرة شهرة الكاتب.

ثالثا : إمكانية تمثيلها متى توافرت الظروف الملائمة.

وخلال أعوام ٤٦ و ٤٧ و ٤٨و ٤٩، نشر توفيق الحكيم ثلاث عشرة مسرحية على صفحات أخبار اليوم، إضافة إلى مسرحية **(الملك أوديب)** التى نشرت فى آخر هذه الفترة منفردة، وتلك المسرحيات هى :

م	السنة	إسم المسرحية	النوع الدرامى	عدد الفصول	اللغة	ملاحظات
١	١٩٤٦	أريد هذا الرجل	ملهاة	١	فصحى	—
٢	١٩٤٦	الكنز	ملهاة	١	فصحى	—
٣	١٩٤٧	لا تبحثى عن الحقيقة	ملهاة	١	فصحى	—
٤	١٩٤٧	اللص	ملهاة	٤	فصحى	مثلث ١٩٤٨
٥	١٩٤٨	الصندوق	ملهاة	١	فصحى	مثلث ١٩٦٦
٦	١٩٤٨	ميلاد بطل	دراما	١	فصحى	—
٧	١٩٤٨	عرف كيف يموت	ملهاة	١	فصحى	مثلث بالإنجليزية ١٩٦٥
٨	١٩٤٨	المخرج	ملهاة	١	فصحى	—
٩	١٩٤٩	بيت النمل	ملهاة	١	فصحى	—
١٠	١٩٤٩	أصحاب السعادة الزوجية	ملهاة	١	فصحى	—
١١	١٩٤٩	النائبة المحترمة	ملهاة	١	فصحى	—
١٢	١٩٤٩	الحب العذرى	ملهاة	١	فصحى	—
١٣	١٩٤٩	العش الهادئ	ملهاة	٤	فصحى	مثلث ١٩٦٢(٣١)

ومن خلال الجدول السابق، يمكن ملاحظة أن جميع مسرحيات هذه الفترة قد كتبت باللغة العربية الفصحى، وأن أغلبها ينتمى إلى عالم الملهاة، وهو - كما يقول يعقوب لنداو - «لون المسرح المستخدم عادة لنقد العيوب»(٣٢)؛ ذلك أن الملهاة «عبارة عن مجهر يجسم العيوب والنقائض الاجتماعية، وضوء باهر يكشف التصرفات الهابطة ويعريها بحيث لا يمكن تجاهلها بعد ذلك»(٣٣).

ولقد «كان توفيق الحكيم قد ذكر فى مقدمة مسرحية (المرأة الجديدة) - التى نشرها أخيرا، أنه كتبها لفرقة عكاشة، وعبر فيها عن مخاوفه من عواقب السفور، واختلاط المرأة بالرجل، وكان محمد مندور يرى أن هذه المسرحية لم تعد ذات بال، لأنها لم تكن تعبر إلا عن مخاوف الطبقة الوسطى التى ينتمى إليها توفيق الحكيم وهى أشبه فقط بوثيقة من وثائق التاريخ، وإن كان هذا لا يسلبها كل قيمتها (...)، وإن دلالة ذلك تؤكد أن توفيق الحكيم كان معنيا منذ نشأته وقبل بزوغ شهرته بالمسائل الاجتماعية فى المسرح»(٣٤).

ويرى رجاء النقاش أن ثمة رباطاً قوياً يربط أول مسرحية ألفها توفيق الحكيم (المرأة الجديدة) ومسرحياته التالية «هذا

الرباط القوى الذى يربط بين مسرحيات توفيق الحكيم يثبت فى نهاية الأمر أن الحكيم إنما يغير فى أشكاله الفنية أكثر مما يغير فى موقفه الفكرى. أو فى الأسئلة التى تشغله والهموم التى تملأ قلبه وعقله. إنه فنان مفكر بالدرجة الأولى. وهو يحاول دائما أن يكسو أفكاره ثياباً فنية، تجعلها بعيدة عن التجريد الكامل، والتعبير المباشر»[٣٥] ونتفق مع الرأى السابق الذى يختلف مع القول بأنه «سعى إلى مزج المسرحية المحلية والقومية بالرمزية (...) إنه لجأ الى مزج تحليل الأهواء الكامنة والباطنة وراء المظهر بلون رمزى تجريدى يمثل فكرة عامة»[٣٦]. ولعل الرأى السابق يغفل فضل عمل توفيق الحكيم بالقضاء لفترة غير قصيرة، مما أسبغ عليه النظرة المجردة إلى الأشياء، وإنه يبنى من هذه الأفكار المجردة هيكلا يكسوه بالشخصيات فى تصور فنى يخدم هدفه المنشود، ولم يضف رموزا – كما يقول الرأى السابق – إلى المسرحية المحلية والقومية.

ويبدو أن توفيق الحكيم قد استطاع أن يغرس – مع بعض كتابنا القلائل المجيدين – النص المسرحى فى قلب المكتبة العربية، وهو مالم يكن موجودا فى مصر بطريقة منظمة.

يمكننا أن نخلص مما تقدم، إلى أن ثمة أسبابا قد أبعدت

توفيق الحكيم عن الكتابة المباشرة للمسرح ودفعته إلى الاعتماد على نشر مسرحياته فى المقام الأول وتمثيلها متى أتيح ذلك. وتتلخص هذه الأسباب فى :

١ - تغير قناعاته الخاصة بالفن المسرحى بعد عودته من فرنسا.

٢ - عدم عرض مسرحية **(رصاصة فى القلب)** التى كتبها خصيصا للمسرح، وإنتاجها سينمائيا عام ١٩٤٤.

٣ - نجاح أول مسرحية مطبوعة (أهل الكهف) له فى توسيع دائرة شهرته؛ خاصة بعد أن عرضت .. ونشرت فى اللغة الفرنسية.

٤ - انحسار نشاط الفرق المسرحية الجادة فى مصر.

٥ - احتضان «مجلتى» لكتابات توفيق الحكيم المسرحية.

٦ - فتح دور النشر أبوابها لنشر مسرحيات توفيق الحكيم، مثل (أهل الكهف)، (شهر زاد) و (الملك أديب).

٧ - عمل توفيق الحكيم بأخبار اليوم منذ عام ١٩٤٥.

٨ - ميل توفيق الحكيم إلى التفرد وعدم الابتذال وعدم الأخذ بالمألوف من الآراء والمشاعر.

* * *

المبحث الخامس

تطور حرفية حبكة الملهاة الخفيفة

بين عامى ١٩٣٥ و ١٩٤٩. اهتم توفيق الحكيم بكتابة (الملهاة الخفيفة Light Comedy) فى حيز درامى قصير، يعرف باسم **المسرحية ذات الفصل الواحد** One - act play وهو نفس الحيز الذى صاغ فيه أول ملهاة من تأليفه عام ١٩١٩ **(الضيف الثقيل)**[٣٧].

ويعرف (قاموس المصطلحات الأدبية) مصطلح «المسرحية ذات الفصل الواحد» بقوله :

«فى تاريخ الدراما (يقصد الغربية)، كان هناك العديد من الأعمال الدرامية القصيرة، التى يمكن أن نطلق عليها «مسرحيات ذات الفصل الواحد». ولكن يشير المصطلح عادة إلى الأعمال التى كتبت منذ نهاية القرن التاسع عشر. وقد زاد

الاهتمام بهذا النوع كإحدى حلقات تطور المسرح التجريبى الحديث (الذى لم يكن تجاريا فى الغالب). وقد قام أعلام كتاب الدراما المحدثين مثل : ستريندبرج، شو، سنج، أونيل، بيكيت، وينتر، بكتابة مسرحيات ذات فصل واحد متميزة. وفى مسرح المحترفين الحديث أطلق اسم Curtainraisers على مسرحيات الفصل الواحد التى كانت تعرض قبل العرض الأساسى فى بعض الأحيان»[٣٨].

وفى مصر، كانت الملهاة ذات الفصل الواحد هى بداية طريق الكتابة الدرامية للفرق المسرحية المحترفة، فقد افتتح بها يعقوب صنوع (١٨٣٩ - ١٩١٢) نشاطه التمثيلى قاطبة عام ١٨٧٠[٣٩]، كما يمكن اعتبار الملاهى : ابن البلد، الشيخ الطرقى والمرأة وزوجها، الصعيدى، الحجاز، والنجار التى تنسب لأحمد الفار، حيث كان يقدمها فى القاهرة عام ١٩٠٩[٤٠]، من نوع المسرحية ذات الفصل الواحد أيضاً ..

وهذا يعنى أن حيز المسرحية ذات الفصل الواحد قد عرفته الملهاة المصرية - على المستويين الرسمى والشعبى - قبل توفيق الحكيم، كما يعنى أنه بالرغم من أن توفيق الحكيم قد اهتم بكتابة هذا النوع من المسرحيات فى هذا الحيز فى الفترة من

١٩٣٥ إلى ١٩٥٠، إلا أن قلمه قد كتبها قبل هذا التاريخ؛ حين خطا الخطوة الأولى على طريق الكتابة للمسرح.

وإذا كنا – هنا – بصدد دراسة تطور حبكة الملهاة الخفيفة عند توفيق الحكيم فى الفترة المذكورة، فإنه يجدر بنا القول بأن:

«الحبكة هى إحدى الوسائل الأساسية التى يتمكن الكاتب من خلالها من ممارسة تأثيره على الجمهور ونقل موضوعه له»[٤١]

وعن حبكة المسرحية ذات الفصل الواحد بعامة – يذكر رولاند لويس :

«إن الكاتب مرغم على اختيار أزمة محددة واحدة»[٤٢]

ويوضح رولاند لويس مواصفات مرحلة التمهيد فى حبكة المسرحية ذات الفصل الواحد بقوله :

«ليس أمام كاتب مسرحية الفصل الواحد وقت كبير للتمهيد للموقف الإنسانى الذى يسعى إلى إشراكنا فى الاهتمام به. وهو لهذا مضطر إلى أن يضغط هذا التمهيد فى دقائق قليلة تبدأ بهما المسرحية. إن المسرحية القصيرة لا تكاد تعرض علينا الموقف الإنسانى الذى تعالجه، حتى نجد أنفسنا فى صميم ذلك الموقف نتابع تطوراته، وتعقداته، ونرقب كيف تتجه التطورات

والتعقدات صوب الحل»[٤٣]. ويصف رولاند لويس طبيعة مرحلة التعقيد لهذا النوع من المسرحيات بقوله : «إن وسط المسرحية ذات الفصل الواحد يتعلق أساساً بالعقدة الأساسية أو الذورة أو الحركة الدرامية التي تقودنا إلى هذا الوسط.

فالمسرحية الجديدة تتكون من سلسلة من الأزمات أو العقد الثانوية المؤدية إلى أزمة أو عقدة رئيسية. إن هذا الجزء من المسرحية هو الأقوى فى إطار التوتر الدرامى والأقوى فى إطار التوظيف العاطفى»[٤٤].

وعن نهاية المسرحية ذات الفصل الواحد، يقول رولاند لويس: «إن نهاية المسرحية ذات الفصل الواحد ينبغى أن تكون قصيرة بل أقصر من البداية. وهى عادة ما تتكون من كلام بين اثنين أو أحياناً من حركة إيحائية تعبر بصورة مؤثرة عن ردود الفعل العاطفية للشخصيات»[٤٥].

ويمكن – إضافة إلى ما سبق – القول بأن «تسلسل أحداث فك العقدة بعد نقطة الذروة مشوق جداً على الرغم من أنه ليس بالدرجة نفسها من الإثارة، وأنه يجب أن ينمو نمواً طبيعياً من الحبكة (...) والحق أن العملية كلها يجب أن تكون محتملة، بل ضرورية وحتمية»[٤٦].

وهذا يعني أن تكون نهاية المسرحية هى النتيجة المنطقية لجملة المقدمات المتمثلة فى عناصر التمهيد والتعقيد، على أن تكون المنطقية هنا أساسها الاحتمال أو الحتمية.

وعلى هذا يجب أن تتسم حبكة المسرحية ذات الفصل الواحد بمبدأ الوحدة، ذلك أن «الترابط مرتبط تماماً بالوحدة، بمعنى أن كل جزء من الكل لا يجب أن يكون مربوطاً بسابقه فحسب، بل يجب أن يكون تطويراً للجزء السابق أو نابعاً منه.. فالترابط يتطلب علاقة منطقية ومحتملة بين الأجزاء»(٤٧).

وينسحب مبدأ الوحدة أيضاً على اللون الدرامى (مأساة، ملهاة، درام)؛ إذ إنه «لا يستطيع كاتب المسرحية القصيرة أن ينوع من الحالة النفسية التى تصدر عنها المسرحية فيجعلها ملهاة تارة أو مأساة تارة أخرى أو مزاجاً بين الاثنين تارة ثالثة، وهذا كله أمر مألوف فى المسرحية الطويلة. إن على المسرحية القصيرة أن تلتزم بإحدى هذه الحالات الثلاث، لأنه لا وقت هنالك أمام مؤلفها للانتقال التدريجى المقنع من حالة إلى حالة أخرى..»(٤٨).

يمكننا أن نخلص – مما تقدم – إلى أن مواصفات الملهاة الجيدة ذات الفصل الواحد، تتسم حبكتها بـ :

١ – مرحلة التمهيد لعقدتها قصيرة قدر الإمكان.

٢ – مرحلة التعقيد تحتوى على أزمة كلية واحدة لا أكثر .

٣ – مرحلة النهاية قصيرة جدا وتنبع من حوادث مرحلة التعقيد.

٤ – تعتمد فى تسلسل عناصرها على الاحتمال أو الحتمية.

* * *

١ – جنسنا اللطيف :

تعتمد حبكة ملهاة (جنسنا اللطيف – ١٩٣٥) على عناصر بسيطة خلال مساحة قصيرة هى مساحة «الملهاة ذات الفصل الواحد On - act Comedy»، ويبدأ المؤلف بمرحلة تمهيد قصيرة جداً؛ حيث يتساءل مصطفى عن سبب تأخر زوجته مجدية التى تعمل طيارة. بعد قليل تصل مجدية وتطرح عليه أمنيتها أن يطير معها ذات مرة، بينما يراوغها مصطفى متهرباً من مواجهة هذه الفكرة، وتبين له أنها تأخرت لعمل ترتيبات رحلة للعراق. وحين تحاول مجدية مرة أخرى إقناع زوجها بالسفر معها على متن طائرة تقودها هى بنفسها، تصل كريمة المحامية لكى تطلع على عقد التأمين الذى أعدته مجدية .. وتبدأ مرحلة تعقد الحبكة مع هفوة مصطفى حيث يقول : «واحنا قلنا حاجة ؟.. أنا معترف إنه

شيء عظيم .. ولا فخر. إننا هنطير من هنا للعراق»[٤٩].

ومع هذه الهفوة - غير المقصودة، تبدأ كريمة ومجدية في محاولة إقناع مصطفى بعمل رحلة جوية إلى العراق. تصل ساميه الصحفية لعمل حديث صحفي مع أول طيارة تقوم برحلة جوية طويلة (مجدية)، فتخبرها مجدية أنها ستقوم بالرحلة مع زوجها. يحاول مصطفى عرض مصدر قلقه من أن يحدث حادث مفاجيء في الطائرة يقضي عليه، لكن مجدية تطمئنه بوجود «براشوت»، وسرعان ما تعلن سامية أنها ستكتب خبراً عن مشاركة مصطفى زوجته في رحلتها. هنا تعلن مجدية أن مصطفى يجب أن يخاف عليها لا أن يخاف على نفسه فقط.

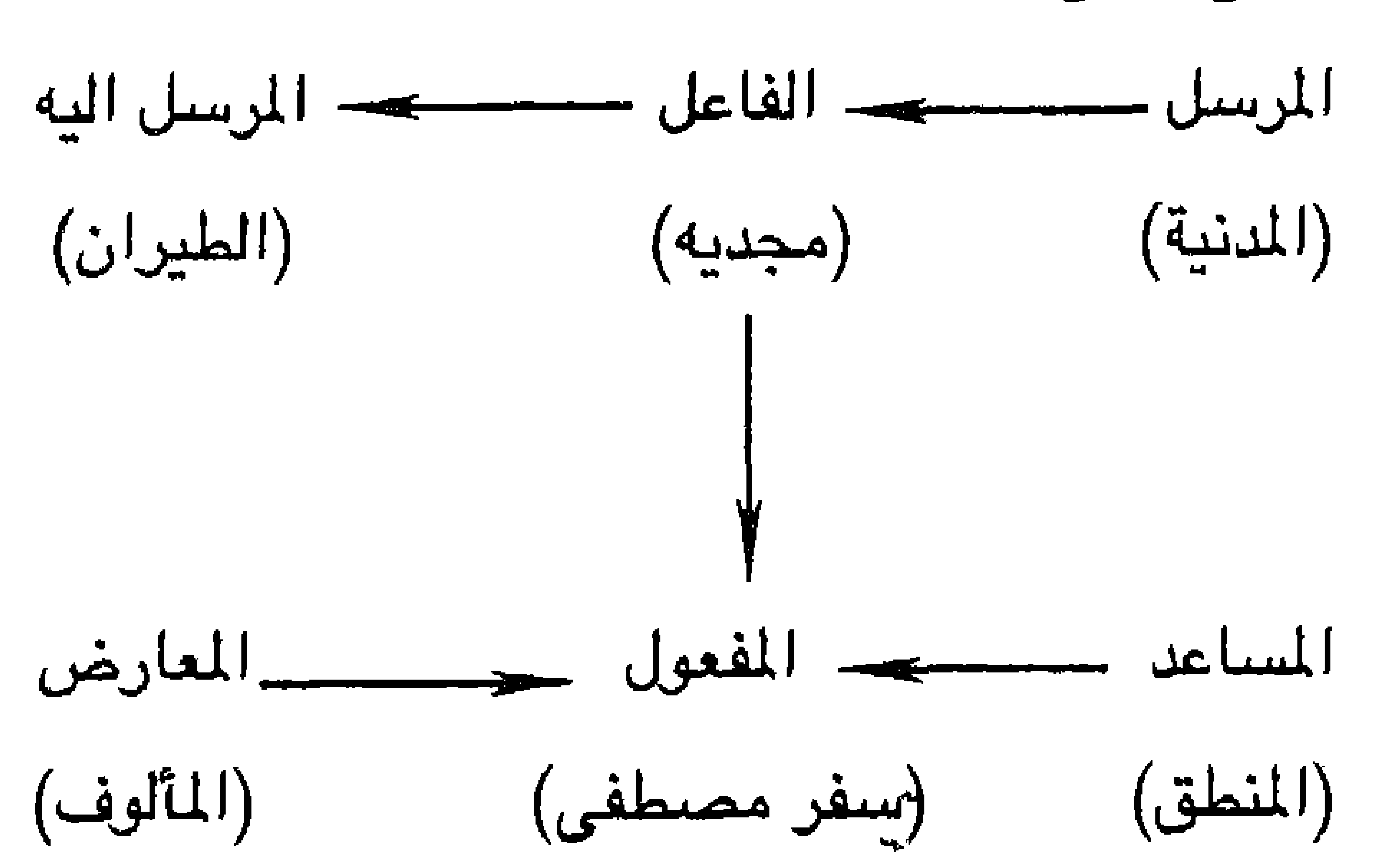
وأخيراً تدخل حفيظة - الخادمة - لتخبر مجدية أن المطار قد طلبها ليخبرها أن طائرتها جاهزة للتمرين، فتدفع مجدية زوجها إلى المطار، وتقبل أن يصطحبا سامية وكريمة في رحلتهما الجوية.

ويبدو - خلال رصد عناصر الحبكة - أن حركة الفعل هنا تتجه نحو قناعات مصطفى الخاصة برفضه فكرة السفر جواً، واستعمال آليات المنطق، لغرض تغيير هذه القناعات بقناعات مادية. ولقد استطاع المؤلف إيراد قناعات مجدية المنطقية -

خلال الحوار – بشكل متدرج؛ فهو أولا يرفض فكرة السفر جواً خوفا من سقوط الطائرة لعطل ما، فيكون رد مجدية مقنعاً حيث تستند إلى وجود «براشوت» يستطيع إنقاذ الراكب فى أشد الأحوال سوءاً. وحين يعلم منها أن هذا «البراشوت» يعمل بزر يضغط عليه الراكب فور قفزه من الطائرة .. يعلل خوفه من هذه الطريقة لأنه لن يكون مدركاً – أثناء سقوطه لكيفية الضغط على هذا الزر فى هذا الوقت العصيب، فترد مجدية ردا مقنعاً آخر بأن هناك أنواعاً من هذا «البراشوت» تعمل ذاتياً. وحين يفترض سقوطه فى البحر الأحمر – وهو لم يتعلم السباحة – تكشف له أنه لا يخاف إلا على نفسه، ناسياً أن زوجته معه، ولم يفكر فى كيفية إنقاذها أو مساعدتها.. هنا يتلعثم مصطفى، ولا يستطيع أن يفترض سبباً آخر يكون محكاً قوياً لرفضه هذه الفكرة، ويستسلم لقناعات زوجته ثم تأتى النهاية لتختبر إيمانه بالقناعات الجديدة، حين يأتى استدعاء لمجدية لعمل تمرين التحليق فى الجو بالطائرة، فتدفعه – بمساعدة سامية وكريمة – دفعاً إلى الخارج؛ حيث مطار ألماظة الجوى.

إن الفعل الدرامى – هنا – يبدأ من رفض مصطفى السفر مع زوجته طائرة تقودها، وينتهى بأن يرضخ لها، وبين الرفض

والقبول تكون المبارزة المنطقية بين الاثنين، ويمكن تمثيل ذلك بالنموذج الآتى :



إن مجدية هنا بلا شك تمثل الفاعل الذى يقوم بتغيير الأوضاع المألوفة؛ فهى أولا (امرأة تعمل) وهو أول شىء يخرج عن المألوف، ثم آخراً تعمل بالطيران؛ حيث بدء غزو الإنسان لعالم السماء بالنقل الجوى. ويبدو وضع (مجدية الطيارة) هنا وضعاً خارج سياق المألوف من الأوضاع. ويتحدد سعى مجدية - فى هذه الملهاة - إلى جعل زوجها مصطفى يسافر معها بالطائرة، وألا يخاف من هذه المواصلة الجديدة - غير المألوفة. ويعضد إرادة مجدية هنا ثلاثة عناصر :

الأولى : إن مرسلة هذه الإرادة هى المدنية .

الثانية : تتمثل المدنية اليوم في الطيران، وتدعو إليه.

والثالثة : وجود حجج منطقية مقنعة.

لذا، تستطيع مجدية أن تغير قناعات زوجها مصطفى وتجبره- بالمنطق - على الاستسلام لإرادتها. يقول يعقوب لنداو عن هذه الملهاة «يتهكم الحكيم على النساء، في واحدة من أحسن كوميدياته، وهي جنسنا اللطيف. ونقطة التباين الواضحة هي قيام رجل كاره للنساء مثله، بإهداء هذه الكوميديا إلى المرحومة السيدة هدى شعراوي، زعيمة الحركة النسائية في مصر، على أن يعرضها دار الاتحاد النسائي، وكان ذلك عام ١٩٣٥. وعلى أية حال، فإن هذا ليس غريباً إذا ما فطنا إلى هذه السخرية المتخابثة، والتي نجح الحكيم في أن يصبها في مواربة، في هذه المسرحية..»[٥٠].

ونرى هنا أنه إذا كانت هذه الملهاة قد حظيت بنجاح بسبب السخرية المتخابثة التي نجح الحكيم في أن يصبها في مواربة، فإن هذا السبب نفسه يعد معول هدم القيمة الفنية الملهوية لهذه المسرحية؛ ذلك أن العلامات الصوتية : طيارة - محامية - وصحفية، قد كانت - وقت عرض هذه الملهاة أول مرة - عبارة عن دوال مستحدثة على آذان الجمهور، ولم تكن تشير إلى

مدلولاتها إلا عبر المبالغة المؤقتة / المضحكة. واليوم، وبعد أن نالت المرأة حظها من التعليم والعمل، فقد صارت مدلولات هذه الألفاظ مألوفة غير مبالغة، وغير مضحكة - وسنوضح ذلك تفصيلاً فى المبحث الثامن من هذا الفصل.

وإذا كان المؤلف قد اعتمد فى تغيير قناعات الزوج مصطفى على مناقشة مجدية له، فإن دخول سامية وكريمة يعد بلا توظيف درامى يخدم الحبكة، كما أن مناقشاتهما غير المؤثرة على مصطفى تمثل عائقا لحركة تطور الفعل / المناقشة بين مجدية وزوجها. كما أن اعتماد نهاية المسرحية على إخراج مصطفى لحضور التدريب بالطائرة يعد نتيجة لغير المقدمات التى طرحها المؤلف؛ ذلك أن نضال مجدية كان يهدف إلى اصطحاب زوجها معها فى رحلة العراق، وليس اصطحابه فى مجرد تمرين بالطائرة.

لذا، يمكن القول إن وجود سامية وكريمة قد أضعف من تماسك حبكة المسرحية، كما أن النهاية تمثل نتيجة مجحفة لمقدمات مغايرة .

* * *

٢ - حديث صحفى :

إذا كان المؤلف قد بنى ملهاة (جنسنا اللطيف - ١٩٣٥) على سؤال مؤداه : ماذا يحدث لو عملت المرأة فى ميادين الطيران والمحاماة والصحافة فإنه يبنى ملهاة : (حديث صحفى - ١٩٣٨) على سؤال مؤاده : ماذا يحدث لو اخترقت امرأة عالم «عدو المرأة» ؟ ومن خلال هذا السؤال يبنى المؤلف عالم ملهاته متوسلاً إلى منطق المحتمل فى بناء عناصر الحبكة.

ويبدو أن هذه الملهاة كتبها المؤلف - كسابقتها - خصيصاً للاتحاد النسائى؛ حيث مثلت على مسرح الأوبرا المصرية، فى حفلة الاتحاد النسائى عام ١٩٣٨، ولعب دور «هو» سليمان نجيب، وأدت دور السكرتيرة عظيمة السعيد، أما «هى» فقد مثلتها السيدة أمينة السعيد[٥١].

تعتمد ملهاة (حديث صحفى) على حبكة بسيطة، تشغل مرحلة التمهيد فيها حيزاً صغيراً حيث يعرض المؤلف موقفا يجمع بين الكاتب المسرحى «هو» وسكرتيرته، وموقف هذا الكاتب من المرأة؛ إذ يراها مخلوقاً تافهاً، لذا عرف فى الأوساط الأدبية باسم عدو المرأة، أما سكرتيرته المجدة النشيطة، فهى تعمل بإرادته هو وتوافقه - حيث تكتب أعماله على الآلة الكاتبة

– حيث تكتب كل مقولاته على الآلة الكاتبة دون أى اعتراض منها. تخبر السكرتيرة «هو» عن وجود ميعاد بعد قليل مع صحفية تريد أخذ رأيه – وهو عدو المرأة – فى فكرة الزواج. فيعلن «هو» أن الزواج كالموت يأتى فجأة وبلا مقدمات، وعلى الإنسان ألا يذهب إليه. ومع دخول الصحفية – وقد تعمدت تسريب معلومة أنها مجرد فتاة جاءت لتتزوج من هو – تبدأ مرحلة التعقيد؛ إذ تخبره أنها راهنت صديقتها على الإيقاع بعدو المرأة، وأنها سوف تتزوجه لا محالة، ثم تسأله كيف يكون عدواً للمرأة ويأتى بسكرتيرة من النساء، فيجيبها بأن هذه السكرتيره استطاعت أن تتحمله فى عمله، وهى تقدم جهداً شاقاً كل يوم دون أى كلل. تسأله «هى» ولماذا لم يتزوجها إذا كانت بهذا النشاط وذاك الذكاء إلى جانب جمالها الظاهر، فيجيبها أنه لم يلتفت قط إلى جمالها. يدق جرس التليفون، حيث يتحدث أحد الصحفيين ليسأل عن مندوبة مجلة المصور، ولا يسع «هو» سوى الرد بأنه أخطأ الرقم أول مرة. وحين يعاود المتحدث الاتصال مرة ثانية، تنهض «هى» مؤكدة أن الحديث الصحفى المطلوب قد أنهته معه، ثم تعرفه بنفسها أنها مندوبة مجلة المصور. هنا يشهد هو بذكائها، فتؤكد له أنها نجحت

مرتين – أولا : لأنها أخذت الحديث دون إرادته، وآخراً لأنها أخذت شهادة منه بذكاء المرأة. وعندما يدَّعى لها أنه كان يشهد مسبقاً بذكاء المرأة، تخبره بأنه يناقض نفسه، وتسدى إليه النصح بأن يحاول استثمار ذكاء المرأة لمصلحته الشخصية، فإذا كان أشاد قبلاً بذكاء سكرتيرته وهمتها فى العمل، فإنه يمكن أن يحصل منها على كل شىء إن هو تزوجها، ثم تتركه «هى» وتخرج.

تبدأ مرحلة النهاية مع دخول السكرتيرة ليكملا كتابة مابدآه فى بداية المسرحية، فيطلب «هو» منها أن تمحو كلمة «تافه» وتستبدلها بكلمة «عجيب» وبذا يغير وجهة نظره عن المرأة، ويكمل إملاء بقية كتابته مردداً أن الرجل يكون إنتاجه عبقرياً إذا استطاعت زوجته أن تقوم له بعمل السكرتيرة، فتدخل «هى» رأسها إلى الحجرة مصححة : أن تقوم سكرتيرته بعمل الزوجة.

من خلال الرصد السابق لعناصر حبكة هذه الملهاة، يمكن ملاحظة – كما لاحظنا فى الملهاة السابقة – أن الفعل الدرامى يبدأ من وجود قناعة فكرية عند «هو»، وتخترق «هى» عالمه، وتستطيع – عبر تقنية المناقشة – أن تستبدل قناعته بقناعتها هى. ويمكن توضيح ذلك خلال النموذج التالى :

المرسل ــــــــــ◄ الفاعل ــــــــــ◄ المرسل اليه

(معاداة هو للمرأة) (هى) (الاعتراف بقيمة المرأة)

↓

المساعد ــــ◄ المفعول ◄ــــ المعارض

(١- وجود (تغيير قناعات هو) (مبدأ معاداة المرأة لدى هو) سكرتيرة مجدة،

٢ - اعتراف «هو» بذكائها.

٣ - المنطق)

من النموذج السابق، يتضح أن ما يشيعه هو من معاداته للمرأة كان الحافز الرئيسى لاختراق «هى» عالم «هو»، لهدف أعلى هو إرغامه على الاعتراف بقيمة المرأة فى المجتمع، لذا فهى تقصد إلى تغيير قناعات «هو» عن المرأة المجدة المخلصة فى عملها متمثلاً فى سكرتيرة «هو» التى يكن لها هو اعترافا بإخلاصها فى عملها وتفانيها فيه، كما يحمل اعترافاً صريحاً بذكائها. إلى جانب مساعدة المناقشة المنطقية التى تجريها «هى» والتى تستطيع أن تنتصر على المعارض (الخصم) المتمثل فى مبدأ معاداة «هو» للمرأة.

ومن الجلى هنا - كما فى الملهاة السابقة - أن المناقشة تمثل الفعل ذاته، وهى الجديرة بتغيير العالم الدرامى. ومن البين أن المؤلف هنا يطور من الصراع الفكرى بين «هو» و «هى» دون وجود معوقات سردية تعوق من مسار الخط الفكرى المنبثق من الحوار الدرامى بينهما.

وإذا كان المؤلف قد عمد - فى ملهاة (جنسنا اللطيف) - إلى علامات وقتية، فإنه هنا يعتمد على علامة أساسية من داخل العمل نفسه (حديث صحفى)، وهى علامة «عدو المرأة» أى الرجل الذى يأخذ موقفاً معادياً من المرأة ويسفه وجودها، وقد أبرز المؤلف فكر «عدو المرأة / هو» فى صدر المسرحية لكى يبدو تحول قناعاته واضحاً فى نهايتها. وبذا، لم يعتمد المؤلف على مدلول اجتماعى مؤقت؛ كما فعل فى المسرحية السابقة، وإنما اعتمد على مدلول من داخل العمل نفسه، مما يضمن إمكانية حيوية النص وفعاليته مهما تغير الزمان أو المكان الذى يعرض فيه.

ومن الملاحظ أن خاتمة المسرحية تمثل نتيجة منطقية لكافة المقدمات التى وردت فى جسم الملهاة، ولم تكن خارجة عن سياق الفعل كما حدث فى الملهاة السابقة.

* * *

٣ - أريد هذا الرجل :

يستمر المؤلف فى ملهاة «أريد هذا الرجل - ١٩٤٦» على منوال ملهاتيه السابقتين (جنسنا اللطيف - حديث صحفى)، من حيث اهتمامه بموضوع العلاقة بين الرجل والمرأة العصرية، فإذا كانت المرأة فى ملهاة (جنسنا اللطيف) تعمل طيارة وتستطيع أن تقنع زوجها (مصطفى) أن يقوم برحلة جوية إلى العراق، فإن المرأة فى ملهاة (حديث صحفى) هى التى تستطيع أن تحول قناعات «عدو المرأة» وتحيله إلى مدافع عنها. وهنا فى ملهاة (أريد هذا الرجل) تقوم المرأة بغزو عالم رجل أعزب، مخترقة كافة الأعراف الاجتماعية المعهودة لكى تطلب يده.

تبدأ هذه الملهاة بمرحلة تمهيد قصيرة جداً فى ثنايا حبكة بسيطة ذات خط واحد. وكالملهاتين السابقتين تقع هذه الحبكة فى بناء تقليدى للملهاة ذات الفصل الواحد. فى مرحلة التمهيد، تدخل آنستان رشيقتان على عجل وفى أثرهما وكيل مكتب الأستاذ عبد اللطيف المحامى. تخبر «نايلة» أنها لم تقابل فؤاد عبد اللطيف المحامى من قبل، وهو لا يعرفها، بينما هى تتابع أخباره ومرافعاته ومحاضراته، وقد أعجبت به، وقد جاءت الآن لتطلب يده. ثم تؤكد «نايلة» لصديقتها أنه على المرأة اليوم أن

تغير من موقفها من الرجل، ويجب أن تكون صاحبة الإرادة الأولى. وبينما تحاول «درية»، حيث تبقى «نايلة» وحدها مع الأستاذ فؤاد المحامى فى مكتبه بعد أن عرف اسمها من الحوار القصير الذى دار بينها وبين صديقتها. تخبر «نايلة» الأستاذ فؤاد أنها جاءت له لأنها تعرفه جيداً، وتعلن له إعجابها بمرافعاته ومحاضراته، وتسر له أنها جاءته لتستشيره فى قضية مدنية ربما انقلبت إلى جنائية. ثم توضح له أنها تريد أن تهب حياتها لشخص ما غاية فى النبل والرجولة أعجبها فى كل شىء، وأنه يمثل لها الزوج الذى تريده. أما ذلك الشخص - وتدعى أنه يعمل طبيباً - فهو لا يعلم عنها أى شىء. يعلن فؤاد عن دهشته من وجود مثل هذا المحظوظ على وجه الأرض، فى الوقت الذى يخبرها بأنه رجل لا يعرف غير عمله. تؤكد له أن يوماً ما ستهبط عليه امرأة تخفف عنه أعباء الحياة. إنها قررت الذهاب لهذا الرجل.. ولذا تطلب منه أن يمثل المقابلة كما لو كان هو الطبيب.

يحاول فؤاد أن يمثل دور الطبيب، ولكنه بين الحين والآخر يهفو برأيه الشخصى فى «نايلة» وفى أمر الزواج بها. وحين يأتى دور «نايلة» - وكأنها تقول حديثها للطبيب - تخبره أن على

المرأة العصرية أن تطلب يد الرجل الذى تريده. وتعطى له مهلة خمس دقائق ليقرر رأيه. يكشف فؤاد عن إعجابه بنايلة.. وهو إعجابه الشخصى وليس إعجاب الطبيب الذى يمثل دوره، ويقرر أنه لا توجد قوة على الأرض تحول من زواجه منها، وحين يسألها إذا كانت توافق على الزواج منه، ترد بالنفى.

وبإبداء فؤاد إعجابه بنايلة تبدأ مرحلة الحل، حيث تبين «نايلة» أنها ترفض أن يطلبها هو إلى الزواج، بينما جاءت لتطلبه هى إلى الزواج. يدق فؤاد الجرس وهو يؤكد لها أن ثمة دقيقة على الدقائق الخمس التى أعطته إياها مهلة للرد، وحين يدخل الساعى مقترحاً أن يجىء بواحد ليمون، يطلب منه فؤاد إحضار واحد مأذون. وبذا، تنتهى الملهاة، بينما يحملق الساعى فيهما بعد أن سقطت منه كافة الملفات التى يحملها.

وإذا تفحصنا عناصر الحبكة فحصاً جيداً، لوجدنا أن المرأة هنا هى التى تحمل مسئولية الهجوم، ويبدو ذلك خلال النموذج التالى :

المرسل ←—— الفاعل——→ المرسل اليه

(العصرية) (نايلة) (إرادة المرأة فى إختيار الزوج)

↓

المساعد——→ المفعول ←—— المعارض

(مواصفات نايلة) (الزواج من فؤاد) (الأعراف الاجتماعية)

يوضح النموذج السابق كيف أن العصرية تبدو مرسلاً ضاغطاً للفاعل المتمثل فى نايلة، يدفعها دفعاً إلى القناعة بضرورة امتلاك المرأة إرادة اختيار شريك حياتها، وأن من حقها هى أن تذهب إلى حيث يوجد الرجل وتطلب يده، مثلما كان الرجل يمتلك إرادة اختيار المرأة طوال التارخ البشرى، وبذا يتحدد المفعول هنا فى اختيار نايلة فؤاد زوجاً لها. وقد وقفت مواصفاتها الشخصية كعامل مساعد يدحض كافة الأعراف الاجتماعية التى تمثل المعارض هنا.

ومن البين أن المؤلف قد عمد هنا أيضاً - مثلما عمد فى الملهاتين السابقتين - إلى جعل الفعل الدرامى يتمثل فى المناقشة / الحوار فقط؛ فيبدأ الفعل من عدم معرفة فؤاد بنايلة إلى معرفتها ومعرفة مواصفاتها الشخصية التى تدفعه دفعاً

للمثول لإرادتها في الزواج منه. وبشيء من التأويل، يمكن ملاحظة مناقشة المؤلف لقضيته الشخصية التى عرفت عنه من موقفه من المرأة؛ ففى الملهاة السابقة (حديث صحفى) يعمد المؤلف إلى جعل البطل مؤلفاً مسرحياً يعرف فى الأوساط الأدبية بأنه «عدو المرأة»، وفى ملهاة (أريد هذا الرجل) يعمد إلى جعل البطل يعمل بالمحاماة / القانون، فى الوقت الذى عرف فيه المؤلف بأنه عدو للمرأة وأنه يعمل بالقانون. وكأن المؤلف هنا، يدفع عن نفسه هذه التهمة التى ظلت تطارده كثيراً، وكان سلوكه الشخصى يسعى لتأكيدها(٥٢). لذا يصدق القول إن :

«القدرة الفنية (يقصد بها التقنية Technique) هى التى تمكن الإحساس من الانتقال من محيط الذاتية إلى محيط الموضوعية وبذلك تجعل الخلق الفنى ممكناً (...) فمهما كانت أصالة الآراء التى ينادى بها الكاتب أو عمق أفكاره أو جدة إحساساته، فهو بدون القدرة الفنية لا يستطيع إلا أن يسير فى حيز ضيق هو حيز ذاتيته، وهو فى ذلك الحيز لا يستطيع الخلق، كل ما يستطيع أن يفعل هو أن يعبر عن ذاته، والكاتب الذى لا يملك من القدرة الفنية القدر الكافى لحمايته من ذاتيته يجد نفسه منساقاً إلى التعبير عن هذه الذات حتى عندما لا يرغب فى

التعبير عنها، وعند ذلك يجد العمل الفنى الذى يحاول بناءه ينهار ويتفكك ويفقد كيانه»(٥٣).

ويبدو أن المؤلف قد كبل هذه الذاتية بموضوعية التقنية، خاصة وأن كتابة المسرحية ذات الفصل الواحد - كما أوضحنا - تتطلب مهارات تقنية عالية، إلى جانب أن «التجرد والموضوعية هما أهم صفات كاتب الكوميديا»(٥٤).

ولا ننسى ذكر وصف د. سهير القلماوى لعقلية الحكيم، حيث تقول بأنها : «عقلية جدلية ربما اكتسبها من دراسة الحقوق وربما من قدرته على رؤية الشيء ونقيضه فى آن »(٥٥).

أما عن تغير موقف توفيق الحكيم من المرأة، فإن د. محمد مندور يرى أنه «يبدو مدى التغيير الذى طرأ على نظرة الحكيم إلى المرأة، فلم يعد عدواً لها بل أصبح من كبار المشيدين ببطولتها. فما السر فى كل هذا؟ هل اكتمال نصف دين الأستاذ الحكيم، وما كان بعد ذلك من العيش فى (التبات والنبات وإنجاب البنين والبنات)(٥٦).

ويمكن ملاحظة أن ملهاة (حديث صحفى) اعتمدت على مفارقة اعتقاد «هو» أن «هى» جاءت لتتزوجه، بينما «هى» الصحفية التى كان ينوى التهرب من مقابلتها. وقد أحدثت

المفارقة هنا قوة مزدوجة للحبكة؛ ذلك أن «هى» استطاعت – عبر هذه المفارقة – أن تبرهن لـ «هو» عن مدى ذكاء المرأة وقوة حيلتها، فى الوقت الذى نبهته لإمكانية الاستفادة المضاعفة من السكرتيرة كزوجة له. وبذا، حولت دفة معاداته للمرأة وجعلتها إعلاناً صريحاً من «هو» بقيمة المرأة فى الحياة الاجتماعية كعنصر فاعل يساهم جنباً إلى جنب الرجل فى بناء المجتمع.

ومن الواضح هنا أن دخول «هى» كان عظيم الأثر على بدء فعالية التعقيد، وهو تطور ملحوظ، وليس عنصرا معوقاً كدخول سامية وكريمة لتطور الفعل فى ملهاة (جنسنا اللطيف).

كما يمتاز الفعل / المناقشة هنا بالخطوات الذكية لتغيير قناعات «هو»، إنه أقوى تأثيراً من مجرد الدخول لعالمه، كما فى ملهاة (أريد هذا الرجل).

٤ – لا تبحثى عن الحقيقة :

فى نطاق المسرحية ذات الفصل الواحد، يضع المؤلف ملهاته (لا تبحثى عن الحقيقة – ١٩٤٧)، مستمراً فى معالجة موضوع المرأة / الرجل كالملاهى الثلاث السابقة، وهى تعتمد – كسابقتها – على فرضية يمكن صياغتها فى السؤال : ماذا يحدث لو اكتشفت امرأة ذكية أن زوجها على علاقة بغيرها؟

يعالج المؤلف موضوع هذه الملهاة فى مساحة صغيرة جدا، وتشغل مرحلة التمهيد فى حبكتها أقل من صفحتين من القطع المتوسط؛ حيث تواجه الزوجة زوجها باكتشافها خطابات بخط يده موجهة إلى امرأة ما، وتعلل اكتشاف وجود هذه الخطابات بصدفة التأكد من خلو الملابس من المتعلقات قبل إرسالها الى المكوجى. ولا يجد الزوج غير اختراع حكاية تبرئه من التهمة المنسوبة إليه، فيروى لها أنها مجرد مسودات لخطابات أرسلها بالفعل، ولكنه لا يسلم – بهذه الحكاية – من تذكيره بأنه لم يكن يرسل لها أيام خطبتها سوى المسودات. وتبدأ مرحلة التعقيد من هفوة تذكره إحدى الجمل الرقيقة، على أنه كتبها لها فى يوم من الأيام. تباغته بأن هذه الجملة لم يرسلها إليها من قبل وإنما موجودة فى إحدى المسودات التى اكتشفتها، وتطلب منه أن يذكر لها الحقيقة كاملة. يضطر الزوج إلى اختراع حكاية أخرى هرباً من هذا الموقف، فيروى لها أن صديقاً له – لا تعرفه هى – كان فى حاجة إلى هذه الخطابات ليرسلها إلى خطيبته، فتخبره أن الطفل وحـــده هو الذى يمكن أن يصـــدق هذه الحكايات المخترعة، وتكرر طلبها بأنها لا تريد سوى الحقيقة مهما كانت قاسية. وأخيراً يعترف لها أن هذه الخطابات كانت موجهة إلى

راقصة أقام معها علاقة مؤخراً، وهى ليست جميلة، ولم يحبها قط. وحيث تكشف عن استراحتها لهذا الرد، يطلب منها أن تبتسم، وحين تفعل يتشكك هو فى صدق هذه الابتسامة، فتعلن له أنها تشك أحياناً فى صدقه وتقرر هى ضرورة إيجاد حل لما هما فيه. يروى لها كيف أن المرأة - منذ حواء - تعتقد أن زوجها يخفى شيئاً ما عنها ولا يجدى معها فى كثير من الأحيان كشف الحقيقة أمامها.

هنا تصل الحبكة إلى مرحلة النهاية؛ حيث يذكر الزوج زوجته بقوله لها بعد الانتهاء من مشاهدة فيلم سينمائى إنها مجرد رواية وعليها ألا تتأثر بها وتبكى، ثم ردها عليه وقتئذ بأنها لا تهتم إن كان الفيلم رواية أو حقيقة، ولكنها تهتم بأثر الفيلم فى نفسها فقط. هنا يعلن الزوج أنه لا يهم البحث عن حقيقة الأشياء، وإنما يهم أثرها فى نفسيهما فقط. وتعلن هى أنها لن تهتم - بعد اليوم - بحقيقته أو خياله. ويعلنان فى النهاية أن الحياة الزوجية الناجحة يجب أن تبنى على أساس الرواية السينمائية الناجحة.

ويمكن ملاحظة - من واقع رصد عناصر الحبكة - أن بنية الفعل فى المسرحية تبدو كما فى النموذج التالى :

المرسل ← الفاعل ← المرسل إليه
(السعادة الزوجية) (الزوجة) (استقرار الأسرة)

↓

المساعد ← المفعول ← المعارض
(الخطابات ووعى الزوجة) (التثبت من إخلاص الزوج) (أكاذيب الزوج)

يتضح - من النموذج السابق - أن السعادة الزوجية قد مثلت قيمة المرسل؛ وهى قيمة دافعة للفاعل / الزوجة إلى ضمان استقرار الأسرة. لذا، يضحى فعلها موجهاً نحو التثبت من إخلاص الزوج لها. وقد ساعدتها الخطابات التى اكتشفت وجودها فى ملابس زوجها، كما ساعدها وعيها بدورها كزوجة/ مسئولة فى حصار أكاذيب الزوج والقضاء عليها، وإعادته كزوج مخلص، بعد أن اكتشفا معاً - عبر المناقشة - كيفية تحقيق السعادة الزوجية.

ومن الملاحظ أن هذه الملهاة - كمثيلاتها السابقة - تنحو نفس النحو فى جعل الفعل يساوى المناقشة؛ أى أن الفعل الدرامى هنا يتم تجسده فى المناقشة. وربما يعيب هذه الملهاة احتواء حبكتها على نهاية تعتمد على عناصر خارجة عن عناصر

مرحلة التعقيد، وهى تبدو مختلفة غير ممثلة النتيجة المنطقية - أو المحتملة - لجملة المقدمات التى احتوت عليها مرحلة التعقيد.

وإذا كانت الملاهى السابقة، تعتمد على اختراق المرأة عالم الرجل لتكسب وده، فإنها فى هذه الملهاة تعتمد على اختراقها لعالمه غير المدرك من قبلها؛ إنها ترفع الغطاء عن أفعاله المستورة، وتكشف له خطأه وتعيده إلى حظيرة الزوجية بكياسة ونعومة نادرين.

٥ - أصحاب السعادة الزوجية :

فى ملهاة (أصحاب السعادة الزوجية - ١٩٤٩)، يستمر المؤلف فى استعراض الصراع القائم بين قناعات المرأة/ الزوجة وقناعات الرجل / الزوج. إن المرأة/ الزوجة هنا تحاول جاهدة أن تستلب اعترافاً من الرجل / الزوج يتماشى مع قناعاتها غالشخصية، حتى لو كانت قناعاتها مجرد أضغاث أحلام.

تبدأ هذه الملهاة بمرحلة تمهيد قصيرة، تمثلها بداية أحد الخطين الممثلين للفعل المسرحى، حيث «الزوج حسنى» يدفع زوجته «عليه» دفعاً لكى تغار عليه، دون جدوى .. إن «عليه» تثق فى زوجها ثقة عمياء، ولا تصدق محاولاته المستمرة لإشعال نار الغيرة فى قلبها. إنهما يستعدان للذهاب إلى حفل عرس

وينتظران شقيقة عليه «تحيه» وزوجها «صلاح».

تبدأ مرحلة التعقيد مع بدء خروج «تحيه» وزوجها من غرفتهما؛ حيث بداية الخط الثانى لخط الفعل .. إن «تحيه» تقرر عدم الذهاب للحفل وتصف زوجها بأنه كاذب وغادر وخائن. يحاول «صلاح» الدفاع عن نفسه دون جدوى .. إنها تتهمه بأنه كان يغازل المطربة «نهاد» بينما يصر هو أنه لا يعرفها معرفة شخصية ولم يلتق بها من قبل. وبينما تشتد المعركة الكلامية بين «تحيه» وزوجها «صلاح»، يعلن «حسنى» عن حسرته من برود زوجته التى لا تغار أبداً عليه .. تطلب «تحيه» أن يذهب إلى الحفل بدونها حتى يتسنى له مغازلة المطربة «نهاد» تطلب «عليه» من شقيقتها «تحيه» أن تدخل معها الغرفة لتفهم منها الأمر وتساعدها فى خلع ملابسها.

هنا يلتقى الخطان الممثلان لحركة الفعل؛ خط الزوج «حسنى» وخط الزوج «صلاح»، إن حسنى يعبر عن النعمة التى يعيش فيها «صلاح»، حيث رعاية زوجته وقلقها الدائم عليه، بينما يشير «صلاح» إلى أن هذه الرعاية تمثل الجحيم بعينه ويبارك هدوء وتعقل «عليه»، فيؤكد له «حسنى» أن هدوء «عليه» إنما هو الجحيم ذاته. يؤكد «صلاح» أنه صادق مع زوجته دائماً ولم

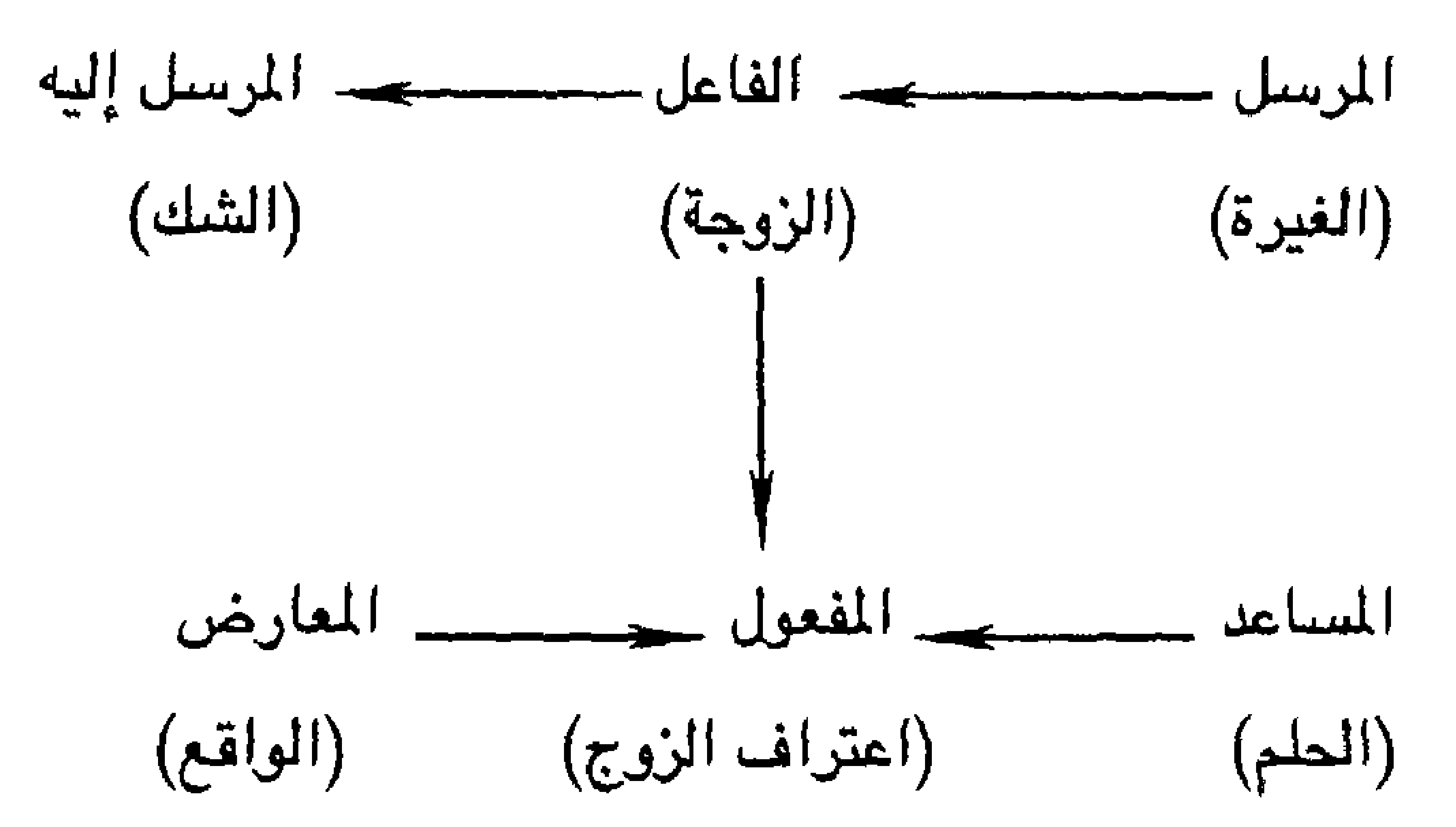
يكذب معها قط. ويقص عليه كيف تشاجرا بسبب إحدى صاحباتها التى دعته يوماً للعشاء، ويسر له أنها اتصلت به صديقتها - لتؤكد دعوتها على العشاء - لكنه خاف أن تكون زوجته وراءها فاعتذر لها .. ويشى لحسنى أن هذا الموقف لم يعلنه لتحيه حتى الآن، كما لم تعترف هى أنها كانت وراء صديقتها. وبينما يقص «صلاح» لحسنى ما يدور بينه وبين زوجته من أثر شكها الدائم فيه، يكشف حسنى عن تعاسته لأنه تزوج بامرأة عاقلة.

تخرج تحيه مع أختها عليه من الغرفة وتكشف عن سبب شكها فيه؛ لقد حلمت بأنه كان يغازل المطربة «نهاد» فى حفل العرس، ثم تؤكد أن أحلامها صادقة، ولم تكذب يوماً قط. ثم تسأله إذا كان يخفى عنها أمراً ما، وبعد إلحاحها، يكشف لها عن أمر المكالمة الهاتفية التى حدثت بينه وبين صديقتها، فتخبره أنه لم يفعل ما فعل إلا لأنه شك فى وجود زوجته معها، ثم تعاود اتهامها له بأنه سوف يحقق مع المطربة ما رأته فى حلمها.

تبدأ مرحلة الحل، بعليه التى تتصل بخالتها لتعرف من سيزف ابنتها، فتعرف أنه «صالح عبد الحى»، ولا توجد مطربات فى الحفل نهائياً. هنا تعلن «تحية» أن «صلاح» قد حالفه الحظ

هذه المرة، وسوف تكتشف كذبه يوماً ما.

نلاحظ - خلال سرد تفاصيل عناصر الحبكة - أن الحبكة هنا تعتمد على خطين، أحدهما ثابت - وهو ما تمثله العلاقة بين حسنى وزوجته عليه، وآخرهما درامى - وهو ما تمثله العلاقة بين صلاح وزوجته تحيه. ويبدو الخط الأول خلفية؛ ذلك أنه خط ثابت غير مثير للتوتر، ويمثل علاقة ساكنة بين «حسنى» و «عليه» تخفى خلفها تعاسة الزوج من برود زوجته، بينما الخط الآخر متوتر يكشف عن تعاسة الزوج من الغيرة الشديدة التى تبديها «تحية» تجاه زوجها. ويمكن تمثيل بنية الملهاة العميقة هذه، خلال النموذج التالى :



ويتضح أن الغيرة هنا تمثل المرسل الدافع للزوجة إلى عامل الشك / المرسل إليه، لذا جعلت الزوجة همها منصباً على دفع الزوج إلى الاعتراف بألعابه - التى تعتقد هى أنها سبب شكها فيه، وهو ما يمثل هنا المفعول. ويبقى الحلم الذى رأته عاملاً مساعداً يؤكد شك الزوجة ويعضد مسار ضغطها عليه. ولأن العامل المعارض هنا هو الواقع، تدحض قناعة الزوجة بأن زوجها يخونها مع امرأة أخرى بشكل ما. ولكن تبقى حالة السلام مرهونة بينهما إلى أن يأتى دليل مساعد آخر، طالما أن المرسل دائماً هو الغيرة وأن المرسل إليه هو الشك.

وتبدى تقنية حبكة هذه الملهاة تطوراً ملحوظاً عن تقنية حبكة الملهاة السابقة؛ حيث تبدو النهاية هنا قصيرة للغاية ومحتملة فى سياق العقدة؛ بينما نهاية الملهاة السابقة كانت نهاية مفتعلة ومقحمة على سير الفعل.

* * *

ويمكننا أن نخلص - مما سبق - إلى أن تطوراً ملحوظاً قد طرأ على حرفية كتابة الملهاة الخفيفة، ويبدو ذلك فى استطاعة المؤلف تفادى خطأين تقنيين، هما :

١ – اعتراض خط الفعل / المناقشة بحوار سردى لا يساهم فى تطوير حركته؛ مثلما حدث فى (جنسنا اللطيف).

٢ – إنهاء الملهاة بنهاية مختلفة؛ مثل ملهاة (جنسنا اللطيف) و (لا تبحثنى عن الحقيقة).

وبتفادى المؤلف لهذين الخطأين التقنيين، استطاع أن ينشىء حبكة الملهاة الخفيفة ذات الفصل الواحد فى بناء متماسك محكم، كما فى ملهاة (أصحاب السعادة الزوجية).

* * *

المبحث السادس

تطور بناء وتوظيف الشخصية والحوار في الملهاة الخفيفة

عند دراسة إحدى زوايا عمل درامى ما ينتمى لحيز الفصل الواحد، يعود الدارس إلى رصيد النظرية النقدية المعاصرة لفهم مبادئ الكتابة الدرامية لهذا العمل، فكما يقول ألكسندر دين :

«على الرغم من أن التكنيك يتغير من عصر لعصر، فإن مبادئ الفن التى وضعها التكنيك على مر الزمن قد بقيت على أنها حقائق أساسية. وحتى فيما يتعلق بالتكنيك ذاته، فإن قدراً كبيراً من تكنيك الماضى لا يمكن إدخال التحسين عليه، ومن ثم فإن ميراث العصور يجب ألا نقومه بوضعه المكتشف العظيم لمبادئ الفن الأساسية فحسب، ولكن أيضاً باعتباره أعظم معلم للتكنيك والتنفيذ»[٥٧].

لذا، فإن عاملين هامين - كما يذكر الباحثون - لابد وأن يتوافرا عند دراسة الشخصية فى المسرحية ذات الفصل الواحد، هما :

١ - الاقتصار على عدد قليل جدا من الشخصيات[٥٨].

٢ - التأكيد على لحظة أو تجربة مهمة أو سمة معينة فى الشخصية[٥٩].

أما عن الحوار الدرامى المميز للمسرحية ذات الفصل الواحد، فينطلق أساساً لتأدية الوظائف الهامة المضطلع بها، وهى :

١ - أن يعبر عن عواطف وأفكار الشخصيات فى أعلى نقاط تفاعلها العاطفى.

٢ - أن يعمل على تطوير الحبكة.

٣ - أن يكشف معالم الشخصية[٦٠].

ذلك أن كاتب المسرحية ذات الفصل الواحد ليس أمامه وقت كاف للاستطراد فى الحوار أو إجراء خطابات سردية من شأنها تعطيل تطوير الحبكة وعدم كشف معالم الشخصية وعدم التعبير عن العواطف والأفكار/ محل اهتمام الموقف. لذا فإن «الحوار كالحبكة والشخصية، وسيلة أخرى ينتقل بواسطتها موضوع

المسرحية إلى القارئ أو الجمهور. ومن أجل هذا الهدف تولى عناية خاصة بالحوار المسرحي الذى لا ينبغى أن ينطوى على مجرد السؤال والجواب اليومى المألوف. إنه مادة الحديث الاعتيادى وليس شكله فقط، لذا فإن أهم صفة فيه هى التلقائية»[٦١].

ويبدو أن سبب ذلك يعود إلى أن كاتب المسرحية ذات الفصل الواحد لا يستطيع «أن يتمتع بذلك الترف الذى هو من نصيب كاتب المسرحية الطويلة.. ترف الاستطراد فى الحوار، والإمعان فى تتبع الأفكار»[٦٢].

ويعنى هذا أن الحوار المميز للمسرحية الجيدة ذات الفصل الواحد لابد وأن يتميز - إلى جانب ماسبق ذكره من سمات - بالتلقائية والكثافة كلما أمكن ذلك؛ لكى يبدو مشاكلاً للواقع من حيث مادته وشكله ولكن فى حدود التوظيف الدرامى الماهر لكل كلمة ترد فيه.

* * *

١ - جنسنا اللطيف :

أول ملاحظة يمكن أن تثار عند قراءة هذه الملهاة أول مرة تتمثل فى اشتقاق المؤلف كل الأسماء النسائية من أسماء

الرجال بعد إضافة علامة التأنيث؛ فنجد : مجدية (من مجدى)، سامية (من سامى)، كريمه (من كريم)، وحفيظة (من حفيظ). بينما قدم فى ملهاتى (المرأة الجديدة) و (رصاصة فى القلب) أسماء أنثوية خالصة، مثل : ليلى، دادة زينب، فاطمه، وفيفى. وهى أسماء لا تقبل الإشارة إلى أسم رجل - على المستوى الصوتى - من قريب أو بعيد.

ويبدو أن اختيار المؤلف هذه الأسماء النسائية على هذه الكيفية كان اختياراً مقصوداً ومتعمداً؛ ذلك أن الرابطة التى تربط بين اسم الشخصية النسائية ومهنتها قد فرض هذا الاختيار الصوتي المحدد؛ إذ إن مجدية تعمل قائدة طائرة جوية، وساميه تعمل صحفية، وكريمه تعمل بالمحاماة، وهى أشغال درج المجتمع على أن يضطلع بها الرجل لا المرأة. ومما يؤكد صحة هذا التأويل ما أغفله المؤلف من ذكر العمل الذى يشتغل به الزوج مصطفى / الرجل الوحيد فى هذه الملهاة. المؤلف إذن يضع المرأة فى موضع الرجل من حيث اسمها الدال والمهنة التى تضطلع بها فى المجتمع، فى الوقت الذى يورد فيه الرجل بلا عمل؛ حيث تفتح الستار عنه وهو فى بيته ينتظر قدوم زوجته من عملها.

ويمكن أن نستنتج من ذلك خلق المؤلف لمناخ اجتماعى مغاير للمألوف فى مجتمع المتلقى. وقد أفاد وجود هذا المناخ الاجتماعى المغاير فى خلق موقف ملهاوى، إلا أن ملهاوية هذا الموقف مرهونة بهذه المغايرة المجتمعية المتعمدة من قبل المؤلف. وإذا ما تبدل هذا المغاير ليصبح مألوفاً، فقد الموقف دعامة ملهاويته.

لقد أهمل المؤلف تفاصيل خصائص كل من شخصيتى : مصطفى ومجدية، ولم يورد عنهما سوى أنهما زوجان شابان، ثم أغفل عمل الزوج فى مقابل تصريحه بأن الزوجة تعمل قائد / طيارة .. إن الشخصيتين هنا بلا تاريخ يكشف ملامح كل منهما. وإذا كانت الأعمال الجسام التى عادت بها المدنية من صنع الرجل، يضع المؤلف المرأة هنا فى نفس هذا الموضع، ويجعل الرجل فى موضع المتفرج الخائف من المشاركة فى أحد ميادين المدنية (الطيران) .. كما قلب المؤلف أوضاع السلوك الإنسانى، فجعل المرأة تفكر بعقلها فى منطقية مجردة، بينما جعل الرجل يفكر بعواطفه وأحاسيسه. ولقد أوجد هذا التغيير – المخالف للأعراف الاجتماعية – نوعاً من السخرية.

وإذا كانت شخصية حفيظة تلعب دوراً وظيفياً محدداً، هو دور حامل المعلومات؛ حيث إنها تخبر مصطفى أن زوجته مجدية لا تزال فى عملها بالمطار، ثم تأتى بمعلومة - فى نهاية الملهاة - مؤداها اتصال جهة العمل بمجدية وضرورة توجه مجدية للمطار لعمل التمرين الآن. أى أن شخصية حفيظة تساهم بمعلومات هامة فى بناء مرحلة التمهيد ومرحلة النهاية. أما شخصيتا سامية وكريمة، فلا يبدو لهما أى دور وظيفى فى بناء هذه الملهاة من الناحية الفنية، وإن كان وجودهما يلعب دوراً توكيدياً فى فكرة قلب الأوضاع الاجتماعية الخاصة بمهام الرجل والمرأة فى المجتمع. ولكن من الجلى أن وجودهما يقوم بعرقلة حركة تطور الفعل / المناقشة، والاستطراد فى إنشاء أسئلة وأجوبة أثقلت من تدفق السيل المنطقى الذى يغير من قناعة الزوج، وإن حذف هاتين الشخصيتين سوف يؤدى إلى كثافة الحوار الدرامى وإلى تطور الفعل / المناقشة بطريقة أفضل مما هى عليه.

ومن الملاحظ أن المؤلف يستخدم هنا اللهجة الدارجة لأهالى القاهرة كطابع لغوى عام. وقد أضعف من قوة تسلسل المناقشة بين مصطفى ومجدية وجود حوارات / مقاطعات من قبل سامية وكريمة لم تضف جديداً إلى الحوار وأضعفت من خط تطور

الفعل / المناقشة بشكل ملحوظ، خاصة وأنها أضافت الكثير من الجمل الحوارية الزائدة .

ولقد أوضح تحليل البنية العميقة لهذه الملهاة أن الصراع هنا دائر بين قناعتي مجدية ومصطفى، وكيف استطاعت مجدية أن تفرض قناعتها على مصطفى، وتجعله يرضخ لرغبتها فى اصطحابها فى رحلة بالطائرة.

٢ - حديث صحفي :

هنا يغفل المؤلف أسماء الشخصيات، ويجردها إما إلى جنسها النوعى : (هو، وهى)، وإما إلى وظيفتها : (السكرتيرة)، وتشى دلالة هذه الأسماء بالطابع التجريدى العام، لا التفصيلى الخاص.

إن (هو) قد أعلن فى الأوساط الأدبية أنه عدو المرأة، ويكشف العمل المسرحى - الذى يملى بعض أجزاء منه لسكرتيرته لتكتبه على الآلة الكاتبة - عن ذلك بوضوح. ومن البين أن (هو) يأخذ على المرأة صفة التفاهة وقلة القيمة فى المجتمع دون أن يتسلح بمنطق عقلى لهذه الدعاوى. لذا فإنه لا يصمد كثيرا- فى المناقشة- مع (هى) التى تتسلح بالمنطق العقلى لهدم دعاوى «هو» عن المرأة. إن «هى» هى صاحبة الفعل، وهى التى تستطيع

أن تغير قناعات الرجل إلى الدرجة التى يعترف فيها بذكائها ونشاطها فى العمل. وتلعب السكرتيرة دورين وظيفيين هامين، هما :

١ - حاملة المعلومات الأساسية المشكلة لمرحلة التمهيد.

٢ - تمثيل نموذج (هى) عن المرأة يساعد على البرهنة والتفنيد فى مناقشتها مع هو، وهو ما مثل عنصراً مساعداً فى غزو «هى» لقناعات «هو» - كما أوضح نموذج التحليل عند دراسة حبكة هذه الملهاة.

لذا، يمكن القول إن تطوراً تقنياً ملحوظاً قد طرأ على بناء وتوظيف الشخصيات بين مسرحيتى (جنسنا اللطيف) تشمل شخصيتين لا ضرورة لهما، ويعد حذفهما أمراً ضرورياً.

ومن الملاحظ أن المؤلف يجعل شخصية (السكرتيرة) تخرج مع دخول شخصية (هى)، مما جعل فعل المناقشة يقع بين (هو وهى) فقط دون مقاطعة من السكرتيرة .. ولا تدخل (السكرتيرة) إلا بعد خروج (هى). وبهذا استطاع المؤلف أن يطور فعل المناقشة دون أن يتدخل طرف ثالث يضعف من تطور حركة الفعل، كما فعل فى (جنسنا اللطيف).

ونرى أن طابع اللغة قد ساعد الملهاة على طابعها التجريدى؛

حيث صاغها المؤلف باللغة العربية الفصحى التى تمنحها قيمة أدبية عالية إلى جانب قيمتها الدرامية. ولقد أوضح تحليل البنية العميقة لهذه الملهاة كيف أن الصراع كان قائماً فيها بين قناعتى (هى، وهو)، وكيف استطاعت (هى) أن تقهر قناعة (هو) بالمنطق، وأن تجعله يغير قناعاته بمعاداة المرأة.

٣ - أريد هذا الرجل :

يعود المؤلف إلى صبغ ملهاته الخفيفة بطابع مشاكل للواقع؛ حيث تحتل ملهاة (أريد هذا الرجل) عدة شخصيات، غير الشخصيتين الأساسيتين (نايله وفؤاد). أول الشخصيات الثانوية هى شخصية «دريه» صديقة نايله، وتمثل هذه الشخصية دور «كاتمة الأسرار»؛ حيث يعلن الحوار الدائر بين الصديقتين عن المعلومات الأساسية التى تشكل مرحلة التمهيد للفعل/ المناقشة. وثانى الشخصيات هى شخصية وكيل المكتب الذى يظهر مرتين، الأولى يوحى بمعقولية وجود نايله وصديقتها فى مكتب المحامى، بعد أن أوضحا له أن غرفة انتظار الزبائن مليئة، وأنهما من أعز معارفه، كما تعطى مدلولاً تأويلياً واضحاً هو عدم مجىء نايله إلى هذا المكتب من قبل، وهو ما يؤكد حديث نايله لدريه .

«نايله : هذه أول مرة أقابله.

دريه : عجباً .. وأشغالك كيف كانت تقضى ؟ ..

نايله : ليس لى أشغال ..

دريه : لماذا جئت إذن إلى فؤاد عبد اللطيف المحامى ؟..

نايله : لأتزوجه.

دريه : إنه يعرفك طبعاً من قبل ..

نايله : ولم يسمع باسمى..

دريه : وهل رآك ؟..

نايله : ولا يشعر بوجودى فى هذا الكون.

دريه : وتأتين هكذا إلى محل عمل هذا الرجل بغير سابق معرفة.

نايله : لأطلب يده..»[٦٣].

أما ظهور وكيل المكتب للمرة الثانية/ الأخيرة فقد كان لأداء وظيفة الإخبار بمعلومة وصول فؤاد إلى المكتب. وثالث الشخصيات الثانوية وآخرها هو شخصية الخادم، الذى يدخل مرتين إلى المنظر المسرحى، يقوم أول مرة بتوصيل كوب الليموناده إلى المكتب لتشربها نايله، ثم يأخذ الكوب الفارغ ويخرج، وهو بهذا يحقق إرادة نايله التى تتعامل مع المكتب

بوصفها قريبة لا غريبة عنه : تقول نايله لفؤاد :

«طلبنا ليموناده فى غيبتك كما لو كنا فى بيتنا»[٦٤].

أما دخول الخادم إلى المنظر المسرحى بعد ذلك، فقد كان بناء على استدعاء فؤاد له؛ لكى يطلب منه إحضار مأذون، مما يكشف نهاية هذه الملهاة.

أما شخصيتا نايله وفؤاد، فقد أبرز المؤلف بعض مواصفاتهما على أساس إمكانية توافقهما معاً؛ فيصرح أن نايله شابة رشيقة جميلة، ثم يبين - خلال الفعل / المناقشة - جرأتها وذكاءها، كما يورد على لسانها إعجابها به وميلها الشخصى إليه، تقول نايله لصديقتها :

«إنى أعرفه .. لقد سمعته يترافع فى قضية الاغتيال السياسى الأخيرة، فأستطعت أن أستشف من كلامه نبل شخصيته، وكان صوته ومشاعره، وكل ما يصدر عنه من كلمات وإشارات يستلب كل انتباهى(...) لقد خيل إلى أنى أعرف فؤاد معرفة وثيقة : وأنه يجب أن يعرفنى ثم تطور الأمر فى نفسى حتى أيقنت أنه الرجل الوحيد الذى يصلح لى، وأنى المرأة الوحيدة التى تصلح له»[٦٥].

ولقد غلف المؤلف سلوك نايله/ غير المألوف بطابع قناعاتها

الشخصية بوصفها «امرأة عصرية» عليها ألا تعتمد على التراث القديم الذى يشى بضعف المرأة واستكانتها طوال تاريخها الطويل. وأنه آن للمرأة أن تكون شخصية فاعلة وأن يكون لها حق اختيار شريك حياتها بالطريقة التى تقررها هى(٦٦).

أما فؤاد، فقد صوره المؤلف فى هيئة الرجل المهتم بعمله، الناجح على المستوى الاجتماعى؛ حيث ينتمى إلى حزب سياسى يغذيه دائماً بفكره النير .. والذى لا يجد وقتاً ليفكر فى حياته الخاصة، وفى احتياجه لامرأة ترعاه وتقف إلى جواره. وخلال مناقشته مع نايله، يبدى إعجابه بها. ثم لا يجد سبيلاً غير طلب الزواج منها.

ومن الملاحظ أن فؤاد لم يكن يحمل مسبقاً فكراً أو شعوراً ضد فكرة الزواج، ولكنه كان مشغولاً بحياته العملية. ولقد كانت مناقشته مع نايله مجرد وقفة مع الذات تذكره بأهمية وجود المرأة فى حياة الرجل، وقد ساعدت مواصفات ليلى التى ذكرناها سابقاً فى إعجاب فؤاد بها وطلبه الزواج منها.

وبالرغم من حرص المؤلف على وجود تفاصيل من شأنها عمل ملهاة مشاكلة للواقع إلا أنه صاغ هذه الملهاة باللغة العربية الفصحى، وكأنه يعلن عن ضمان أدبية الملهاة – كعمل منشور –

إلى جانب دراميتها كعمل معروض.

ولقد بين تحليل البنية العميقة لهذه الملهاة أن الصراع فيها كان دائرا بين إرادة نايله والمألوف فى الأعراف الاجتماعية، وكيف استطاعت هى بذكائها وإيمانها بضرورة تغيير المألوف كعصرية أن تنتصر على الأعراف الاجتماعية وأن تختار فؤاد زوجاً لها .

***

٤ - لا تبحثى عن الحقيقة :

فى ملهاة (لا تبحثى عن الحقيقة) يتخلص المؤلف من كل الشخصيات الثانوية، ويُبقى الشخصيتين الرئيسيتين. وبمهارة ملحوظة لا يجردهما كل التجريد، كما فى ملهاة (حديث صحفى)، ولا يفصلهما، كما فى ملهاتى (جنسنا اللطيف) و(أريد هذا الرجل)، وإنما يصفهما وصفاً اجتماعيا عاماً، دون تفصيل، ويجعلهما : الزوج والزوجة فقط.

إن الزوج هنا أقل ذكاء من زوجته، وأقل حيلة منها؛ إذ يرسل خطابات إلى امرأة غيرها ويحتفظ بمسودات هذه الخطابات فى سترته، ثم تستطيع أن توقعه بحيلة ذكية حين يهفو بإحدى الجمل التى كان يظن أنه خاطبها بها قبلاً، فتباغته بأن هذه

الجملة لم توجه إليها فى يوم من الأيام، وإنما هى موجودة فى إحدى المسودات.

وخلال الفعل / المناقشة تحاصره بأسئلتها حتى يعترف بأنه كتبها لامرأة غيرها، وهى نزوة لن تتكرر أبداً. ومن البين أن المؤلف قد أفسح مجالاً أكبر للفعل / المناقشة، ولم يضف شخصية ثانوية تقطع خط تطور الفعل، خاصة وأن الأمر يتعلق باكتشاف زوجة خيانة زوجها.

ومن الملاحظ - خلال تصوير المؤلف لهاتين الشخصيتين - أن الفعل المعروض لا يسمح بإضافة أية مواصفات إضافية لشخصيتى الزوجة والزوج، وأنه استثمر مواصفاتهما القليلة فى إضفاء شرعية المعقولية على الفعل، وأن أية مواصفات أخرى سوف تبدو زائدة على الحاجة.

إن المؤلف هنا يصوغ هذه الملهاة باللغة العربية الفصحى، ربما لتتلاءم وظروف النشر بجريدة «أخبار اليوم» من ناحية؛ أو لأن اللغة العربية الفصحى يمكن أن تسحب الملهاة من خصوصية مصريتها إلى دائرة الإنسانية الرحبة؛ خاصة وأن القضية المعالجة قضية عالمية لا محلية.

ولقد سبق أن أوضح تحليل البنية العميقة لهذه الملهاة أن

الصراع فيها كان بين ذكاء الزوجة وأكاذيب الزوج، وكيف استطاعت أن يعترف صراحة بأكاذيبه، كما يعترف بذكائها. مما يضمن لهما السعادة الزوجية وبالتالى استقرار الأسرة.

* * *

٥ - أصحاب السعادة الزوجية :

إذا كان الزوج فى الملهاة السابقة متورطاً فى علاقة غرامية مع امرأة ما غير زوجته، فماذا يمكن أن تكون عليه الحال إذا كان هذا الزوج بريئا من اتهامات زوجته له ؟

من هذا التساؤل يضع المؤلف علاقة جديدة بين الزوجين : صلاح وتحيه .. ويضفى على صلاح عملاً يساعد على تغذية شكوك زوجته؛ إذ إنه طبيب لأمراض النساء.. ومن البديهى أنه يقابل كثيرات كل يوم فى عيادته. ولذا فإنها تعتقد أنه حتماً قد أعجب بإحداهن.

إن إضفاء صفة هوس الشك على شخصية تحيه، وعمل زوجها بطب النساء قد جعل الموقف بينهما متأزماً، خاصة وأنها قد حلمت بمغازلته مطربة حفل زواج قريبتها. إن كشف المؤلف لهذا الدليل غير المادى على خيانة الزوج يعمق من الجانب النفسى لشخصية تحيه التى تطاردها هلوسة الشك وتجسد لها

مواقف غير حقيقية فى منامها.

ويضاعف المؤلف من تأثير ثيمة الغيرة الزوجية خلال الزوج الآخر : «حسنى وعلية»، حيث يضيق حسنى من برود زوجته وعدم إظهارها الغيرة عليه؛ إذ يريد أن تطوقه زوجته بالغيرة لكنها تثق به ثقة عمياء. ولقد لعبت ثقة عليه دوراً توكيدياً فى إبراز ثيمة الغيرة لدى تحيه.

وإلى جانب الدور التوكيدى الذى يلعبه الزوج : «حسنى وعلية»، يلعب حسنى دوراً وظيفياً آخر هو دور «كاتم السر»؛ حيث يبوح له صلاح ببعض المعلومات بشكل واقعى، وهى معلومات المقصود بها هنا المتلقى. ولكى يقدم المؤلف هذه المعلومات الخاصة بصلاح على لسانه، يوظف عليه فى اقتراحها مصاحبة أختها إلى الغرفة ومساعدتها فى خلع ملابسها، وهى حيلة تقنية الغرض منها إخلاء ساحة التمثيل من تحية، لكى يمكن الإفضاء بمعلومات صلاح بشكل واقعى. وحين تنتهى ضرورة هذه الوظيفة التقنية الخاصة بإخلاء ساحة التمثيل إلا من صلاح وحسنى، تعود تحية لتبرهن على صدق تنبؤ صلاح برد فعلها إزاء حكاية صديقتها، خلال موقف ملهاوى كامل مثير للضحك - كما سنرى فى المبحث الثامن - كما تفصح تحيه

أيضاً عن أن سبب شكها فى زوجها ما رأته فى حلمها من العلاقة العاطفية التى تربط صلاح بالمطربة نهاد، وهو ما يتم نفيه عبر الاتصال التليفونى بأسرة العروس والتأكد من أن محيى الحفل هو صالح عبد الحى.

ولقد بدت حيلة المؤلف فى عرض المعلومات الأساسية الخاصة بتشكيل مرحلة التمهيد فى الفعل ذكية؛ حيث أخلى المسرح من صلاح وتحيه بحجة تغيير ملابسهما فى غرفتهما .

وبذا، يمكن القول إن المواصفات التقنية التى صبغها المؤلف على شخصيتى صلاح وتحيه كانت كفيلة بفهم العقدة وطرحها فى إطار واقعى، كما إستطاع المؤلف أن يوظف كل لحظة من لحظات دخول وخروج الشخصيات إلىَ ومن خشبة التمثيل تبعاً لوظائف تقنية محددة - كما أوضحنا تفصيلا من قبل. ومن البيِّن أن الصراع الدرامى فى هذه الملهاة قد تجسد بين فكرتين مجردتين، هما : الحلم والواقع، ولقد انتهى هذا الصراع لصالح الواقع. وهى نهاية منطقية غير مغالية.

ولقد عمد المؤلف إلى صياغة الحوار بين شخصيات هذه الملهاة باللغة العربية الفصحى أيضاً، ونعتقد أنه نجح بهذه الصياغة، خاصة أن موضوع الغيرة والشك فى الحياة الزوجية

أمر عالمى وليس محلياً فقط.

***

يمكننا أن نخلص من دراسة بناء وتوظيف الشخصية والحوار فى الملهاة الخفيفة .. إلى أن هذه الملاهى قد صاغها توفيق الحكيم فى حيز الملهاة ذات الفصل الواحد، وأن عاملين هامين من الضرورى أن يتوفرا فيها، هما : قلة الشخصيات وإلقاء الضوء على السمات الضرورية فيها لتطور الفعل. ولقد لاحظنا أن تطوراً تقنياً قد طرأ على بناء وتوظيف الشخصية؛ ففى الملهاة الأولى (جنسنا اللطيف) أوجد المؤلف شخصيتين زائدتين عن حاجة الفعل، هما ساميه وكريمه، وقد أضعفا - بحوارهما - حركة تطور الفعل / المناقشة. أما فى المسرحية الثانية (حديث صحفى) فقد أفاد المؤلف من توظيف الشخصية الثانوية إفادة وظيفية، بينما زاد من عدد الشخصيات الثانوية فى المسرحية الثالثة (أريد هذا الرجل) ليعطى طابع مشاكلة الواقع ويضفى على الفعل مبدأ المعقولية، فأفاد من إيجاد شخصيات درية ومدير المكتب والخادم فى توظيفهم توظيفاً درامياً - كما أوضحنا. فى الملهاة الرابعة (لا تبحثى عن الحقيقة) يتخلص المؤلف نهائياً من الشخصيات الثانوية بلا

خلل، ويستطيع أن يدير دفة الفعل بين الشخصيتين الرئيسيتين.
وفى الملهاة الخامسة (أصحاب السعادة الزوجية) يعيد المؤلف استثمار الشخصيات الثانوية ويضفى بها طابعاً توكيدياً يفيد منه فى الطرح الفنى والفكرى، كما يستثمرها لأداء وظائف درامية محددة.

أما لغة الحوار، فإن خصوصية موضوع ملهاة (جنسنا اللطيف) قد فرضت عليه صياغتها بالعامية المصرية - لهجة أهل القاهرة، بينما عمومية الموضوع فى الملاهى التالية قد جعل بإمكانه صياغتها فى لغة عربية سهلة ألفاظاً وتعابيراً. ولم يبد تطور ملحوظ فى بناء اللغة طوال الملاهى الأربع الأخيرة.

***

المبحث السابع

تطور توظيف الزمن والنصوص غير الكلامية فى الملهاة الخفيفة

١ - جنسنا اللطيف :

يورد المؤلف الإشارة إلى الزمن فى ملهاته (جنسنا اللطيف) مرتين مقترنة بوجبة الغداء، حيث يشير إلى مصطفى الذى ينظر إلى ساعته ويعلن أن الساعة الرابعة ولم تأت زوجته مجدية بعد، فترد الخادمة قائلة : «حضرتك عارف الست دايماً تتأخر شويه نهار ما يكون عندها شغل فى المطار»[٦٧]. وهذا يعنى أن مجدية الزوجة تفرط فى إهمالها واجباتها المنزلية كزوجة. ويتأكد هذا الطرح خلال قول مجدية ورد مصطفى عليها :

«مجدية : أنا أخذت «ساندوتش» فى المطار .. كفايه حسب «الرجيم» .. وانت يا مصطفى ؟.

مصطفى : الساعه دلوقت أربعه وكسور .. يبقى اسمه غدا فى أنهى لغة ؟ أظن الأحسن بعد نص ساعة .. آخذ بقى الشاى ودمتم بخير .. بلاش غدا يا حفيظه. وإبقى الليله حضرى العشا بدرى»(٦٨).

وتؤكد لفظة (دايماً) الواردة على لسان حفيظة مدلول إهمال مجدية المتكرر لواجباتها المنزلية، وهو ما يبدو – فى منتصف عشرينات هذا القرن – أمراً يخرج بالمرأة من مكانتها الأساسية إلى مكانة مغايرة تنازل فيها الرجل، وهو ما يبدو غريباً فى مجتمعنا المصرى وقتذاك. ومن الجلى أن الإشارة إلى الزمن هنا قد أفضت بمدلول يعارض المفاهيم المجتمعية السائدة عن دور المرأة ومكانتها فى المجتمع، وهو ما يمكن أن يؤسس وجهة النظر الجديدة/ الفرضية الدرامية التى ترشح للفعل الدرامى. ومن الملاحظ أن الإشارة إلى إهمال مجدية لواجباتها المنزلية تعد إشارة متعمدة من النص، وهذا يمكن أن يؤدى إلى زرع ركيزة علاماتية تجعل من عمل مجدية بالطيران دالاً ملهاوياً .. وهى ركيزة من الضعف بحيث يسهل إغفالها لحظة التلقى العابر – كما سيتضح عند دراسة المضحك فى هذه المسرحية فيما بعد.

إذن يمكننا أن نخلص إلى أن الإشارة إلى الزمن فى هذه الملهاة قد قامت بوظيفة تأسيس الفرضية الدرامية التى تنطلق منها حركة الفعل، كما تعمدت إلى زرع ركيزة تساعد على جعل الدال ملهاوياً. هذا وإذا انتقلنا إلى دراسة النصوص غير الكلامية التى احتوتها هذه الملهاة، بعد التأكيد على أن مؤلفها قد كتبها خصيصاً لتعرض على خشبة المسرح بناء على طلب السيدة هدى شعراوى، فإنه يمكن عرضها على النحو التالى :

أولا : النص غير الكلامى الخارجى / المنظر المسرحى :

يقول المؤلف فى صدر ملهاة «جنسنا اللطيف» :

«فى منزل مجدية صالون أنيق، به نافذة مفتوحة على مصراعيها..»(٦٩).

وفى هذا النص غير الكلامى الموجز، يشير المؤلف إلى ثلاث علامات واضحة : الأولى : قوله (فى منزل مجدية)، وهو قول يرمى إلى مدلول واضح القصد؛ حيث يضيف المؤلف المنزل إلى مجدية وليس إلى زوجها مصطفى، وبذا يضحى السكوت عنه هنا بارزاً بالرغم من حذفه (حذف اسم مصطفى فى مقابل إظهار اسم زوجته). ولا ننسى أن السياق الاجتماعى الذى خرجت فيه هذه الملهاة هو سياق أبوى وليس أمومياً، فيه يتم

الإعلاء من شأن الزوج فى مقابل التهوين من قيمة الزوجة/المرأة. وبذا يبدى المؤلف طرفاً هاماً من أطراف فرضيته الدرامية، وهو طرف قلب الملكية من الزوج إلى الزوجة، ويصبح هذا الطرف المعلن تصريحاً بسيد المنزل، وهو هنا «مجدية» لا مصطفى. لذا يمكن القول بأن هذه العلامة تفيد فى طرح جزء من مرحلة العرض لموضوع المسرحية.

وتبدو العلامة الثانية فى قول المؤلف : «صالون أنيق» وهى علامة دالة على مكان الأحداث وزمانها إلى جانب التصنيف الاجتماعى المميز، فالمكان هنا لابد وأن يكون مدينة وليس قرية، والزمان الآن حيث يشى الصالون بالعصرية، أما التصنيف الاجتماعى المميز فهو يسر الحال مما نجده فى الطبقات المجتمعية المتوسطة وما فوقها، إلى جانب تميز أهل هذا المنزل بالذوق الرفيع الذى تشى به كلمة «أنيق». وهذا يدلنا على أن العلامة الثانية قد حددت للمتلقى مكان الأحداث وزمانها كما حددت البعد الاجتماعى للشخصيات بما فيه من مستوى ثقافى رفيع. وآخر هذه العلامات الثلاث يتمثل فى قول المؤلف : «نافذة مفتوحة على مصراعيها»، ويمكن فهم مدلولها عن طريقين؛ أولهما مادى، حيث يوظفها المؤلف كمكان ينظر منه مصطفى

إلى الخارج لكى يراقب سير الطائرات وهو ينتظر زوجته مجدية الطيارة التى تأخرت عن موعدها. والآخر استعارى؛ حيث تشير علامة النافذة المفتوحة - إلى أقصى درجة فى تعبير كينونة الداخل/ المنزل؛ وبذا.. يمكن أن يؤثر ماهو خارج الأسرة/المنزل على التقاليد الأسرية المعهودة فى مجتمع جمهور المتلقى المصرى. ويمكن القول إن العلامة الأخيرة فى النص غير الكلامى الخارجى تشى بوظيفتين أولاهما دراميـة حركية يستثمرها المؤلف كوسيلة حركية مضحكة، وأخراهما دالة - على المستوى الفكرى - تعنى بضغط ظروف خارج المنزل على التقاليد الأسرية المعمول بها.

ويمكن أن نخلص مما تقدم إلى أن النص غير الكلامى الخارجى قد أفاد فى طرح معلومة هامة من معلومات مرحلة العرض الخاصة بطبيعة قلب الأدوار الاجتماعية للرجل والمرأة، كما أفاد فى طرح ثلاث معلومات تفيد فى مرحلة العرض أيضاً بمكان الحدث وعصره والقيمة المجتمعية لأبطاله بما فيه المستوى الثقافى، وأخيراً تهيئة مناخ مرئى يفيد فى إثارة الضحك، كما يفيد فى التأكيد على قلب الأوضاع المجتمعية أو ضغط ظروف خارج المنزل على التقاليد الأسرية المصرية.

ثانيا : النصوص غير الكلامية الداخلية :

وهى تؤدى جملة من الوظائف الفنية، أهمها :

١ - وصف الأداء التمثيلى (الإيمائى والصوتى) :

طوال نص هذه الملهاة، لا يستخدم المؤلف سوى بعض النصوص غير الكلامية خاصة بوصف الأداء التمثيلى : الإيمائى والصوتى؛ والنصوص غير الكلامية المقصودة، مثل «يمشى فى الصالون نافد الصبر، ثم يصيح- ص ٦٩٢»، «يلتفت إليها مبغوتاً- ص ٦٩٤»، «ضاحكة- ص ٦٩٤»، «فى ارتباك- ص٦٩٥»، «فى قلق- ص ٦٩٥»، «باسمة- ص ٧٠٠»، «فى تجهم- ص ٧٠٣، «فى عزم - ص ٧٠٤».

ومن الملاحظ أن النصوص غير الكلامية السابقة، يمكن إدراجها تحت ثلاثة أنواع :

الأول : التعبير المرئى؛ مثل : «يلتفت إليها مبغوتا»، «باسمة»، «وفى تجهم»، وهو تعبير تمثيلى إيمائى يفيد فى طرح انفعال الشخصية الحاد سواء كان تعبيراً إيمائياً منبسطاً (الابتسام) أو التعبير الايمائى المنقبض (التجهم). أو تعبيراً عن افتقاد آليات الموقف خلال وضع المباغتة.

والثـانى : التـعـبـيـر الصـوتى الدال، مـثل : «يصـيح»، و«ضـاحكة»، وهمـا دالان عن نوع الانفعـال المراه لتـعيين المعنى المعبر عنه عبـر الجملة الحوارية المصاحبـة لهذين النصين غير الكلاميين وهمـا يتسمان بطرفين انفعـالين متناقضين : الضيق والفرح.

والثالث : التعبير المرئى - الإيمائى / الصوتى، مثل : «فى ارتبـاك» .. «فى قلق»، و«فى عـزم» وهو يلعب دورين تعـبـيـريين متزامنين فى التعبير الإيمائى والتعبير المسموع فى نفس الوقت.

ومن الجـدير بالذكـر أن هذا النوع من أنواع النصوص غير الكلامـيـة يلعب دوراً حـيـوياً فى التـعـبـيـر الدرامى / المسـرحى، وبدونها يبدو النص غير الكلامى والحوارى ملغزاً من ناحية أدائه الانفـعالى المطلوب؛ ففى النص غير الكلامى الأول يقول المؤلف : «يمشى (يقصد مصطفى) فى الصـالون نافد الصبر، ثم يصيح» ويورد الجـملة الحـوارية الآتيـة: «ياخـدامـين بيـتـنا - .. يابت ياحفيظه»(٧٠).

ومن الجلى أن تحـديد الانفـعـال هـنا بلون الضـيق يمكن أن يشى بموقف مـصطفى / الزوج من تكرار تأخر مـجدية/ الزوجة فى عـملهـا، كمـا قـد يرشح تحـديد هذا الانفـعـال إلى إمكانيـة

مواجهة مصطفى لمجدية فور عودتها بتصريحه أنه يضيق من تأخرها فى العمل، ولكن الموقف التالى يكشف عن ضعف مصطفى أمام زوجته مما قد يهيئ المتفرج لاستقبال مصدر (التناقض) المضحك الذى بنى بها الموقف التالى، وهو ما يرشح المتفرج لاستقبال مضحك (التناقض) فى الموقف.

وفى النص غير الكلامى الثانى الذى يقول فيه المؤلف :

«يلتفت (يقصد مصطفى) إليها (يقصد مجدية) مبغوتاً»(٧١)

والمباغتة هنا تكشف - بشكل فنى رائع - حقيقة ضعف مصطفى/ الزوج أمام مجدية/ الزوجة، وهو ما يساهم مع النص غير الكلامى السابق فى إمكانية إثارة الضحك بالاعتماد على مصدر (التناقض) المضحك، إلى جانب الكشف عن جانب هام من جوانب شخصية مصطفى، وهو ضعفه أمام زوجته، وهو ما يرشح ترشيحاً مباشراً لتقبل الفعل الدرامى التالى.

وفى النص غير الكلامى الثالث، يصف المؤلف موقف مجدية من كلمات مصطفى، قائلاً : «ضاحكة»، ثم يورد الكلمة التى أثارت ضحكها، وهى وصفه لها بأنها عصفورة(٧٢)، ويمثل هذا الوصف المهذب لمهنة الزوجة تعبيراً صريحاً عن ضعفه واستكانته تجاه عملها؛ لذا تدل علامة المضحك هنا على رضا

مجدية/ الزوجة من أسلوب مخاطبة مصطفى لها. وهو ما يمثل محوراً لتحويل مجرى الحديث إلى ما لا يحب مصطفى. وفى النص غير الكلامى الرابع يشير المؤلف إلى رد فعل مصطفى تجاه طلب مجدية منه أن يصحبها فى رحلة جوية، قائلاً :

«مصطفى: «فى خوف وتجهم» ممنون خالص»[٧٣]. وهو ما يعبر عن استرسال مصطفى في الانزلاق إلى منحدر الضعف، وهو ما يختلف اختلافاً بيناً عن الصورة القوية التى بدا بها فى صدر المسرحية، إنه هنا يخاف من الخوض فى حديث يمكن أن يفضى إلى مالا تحمد عقباه، وهى علامة واضحة على ضعفه، وترشيح لإمكانية سيطرة مجدية عليه من الناحية الفكرية فى مقابل إمكانية تنازله عن أفكاره الخاصة عن الطيران. ويستمر المؤلف – خلال النصوص غير الكلامية التالية – فى توضيح ضعف شخصية مصطفى أمام زوجته طوال المسرحية، بالنصين غير الكلاميين التاليين :

١ – فى قلق.

٢ – مستدركاً بسرعة[٧٤].

ليفضى في النهاية إلى استسلام مصطفى لفكرة تجربة السفر بالطائرة.

لذا يمكن القول بأن هذا التوظيف الدرامى للنصوص غير الكلامية قد أفاد درامياً على النحو التالى :

١ – الكشف عن خصائص الشخصية.

٢ – الترشيح لموقف درامى تال.

٣ – بث أثر ملهاوى.

٤ – تحديد المعنى المراد عن طريق تحديد انفعال الأداء.

٢ – وصف الحركة المسرحية الدالة :

وأول أنماط الحركة المسرحية هو تحديد دخول وخروج الممثلين، لتعيين الممثلين الموجودين على خشبة التمثيل، وهو ينقسم إلى قسمين : أولهما عادى، وفيه يشير المؤلف إلى خروج الممثلة أو دخولها دون زيادة، وآخرهما يشير المؤلف إلى نمط حركة الدخول؛ مثل قوله :

«مجدية» تدخل فجأة على عجل.. عنقاء فى بوزك»[٧٥].

ويصف المؤلف هنا طبيعة حركة دخول مجدية بأنها فجائية وسريعة، ويفيد هذا الوصف فى إحداث أحد تأثيرين أو هما معاً:

الأول : مدلول قوة شخصية مجدية وعمليتها، وهو ما يناقض التصور المجتمعى العام عن المرأة المصرية[٧٦].

والآخر : إحداث أثر ملهاوى فى عنصر الفجائية، ورد فعل مصطفى تجاهه حيث يبغت.

وثمة نمط آخر من أنماط الحركة المسرحية، وهو نمط يراد به التعبير عن انفعال الشخصية؛ مثل قول المؤلف :

«يمشى (يقصد مصطفى) فى الصالون نافد الصبر، ثم يصيح»[٧٧]

ومن الجلى أن الانفعال المراد التعبير عنه هنا هو انفعال الغضب، وبيانه يرشح - كما سبق أن أوضحنا - إلى موقف ملهاوى مصدره التناقض. وفى نص غير كلامى تال يقول المؤلف:

مصطفى : «يشير إلى رأسه فى حركة عصبية»[٧٨].

ويقوم هذا النص غير الكلامى بمهمتين محددتين، هما :

١ - التعبير الحركى الدال على غضب مصطفى، وهو يعضد الوظيفة السابقة - الترشيح لبناء موقف ملهاوى.

٢ - تحديد لون أداء الجملة الحوارية على المستوى الانفعالى، وهو يؤكد المفهوم والوظيفة السابقتين.

هذا إلى جانب الوظيفة الملهاوية لهذا النص، حيث التشبيه المبالغ الذى يصف مكان المطار برأسه، وهى دال على أثر عمل

مجدية على مصطفى من الناحية المزاجية.

وفى النص غير الكلامى التالى، يقول المؤلف :

«حفيظة : تتحرك للخروج على عجل، وهى تنظر خلفها إليه فى خوف..»(٧٩).

ويبدو غرض الإضحاك واضحاً هنا كوظيفة أساسية لهذا النص غير الكلامى؛ حيث يحمل المؤلف انفعال مصطفى طوال الموقف السابق خلال رد فعل حفيظة / الخادمة عليه، وهى المحصلة التى يخرج بها المؤلف من آثار عمل مجدية على زوجها مصطفى، وفحوى هذه الآثار الغضب والضيق الشديدين؛ إذ يصل بهما المؤلف إلى أقصى درجة من درجات الانفعال، وسرعان ما ينقلب هذا الانفعال فى الموقف التالى مباشرة مما يثير الضحك.

وفى النص غير الكلامى التالى، يقول المؤلف :

«مصطفى يعود إلى قطع الصالون ذهاباً وإياباً، نافد الصبر، وفجأة يسمع أزيز طائرة، يسرع إلى النافذة المفتوحة (...) ثم يرفع رأسه إلى السماء، باحثاً بعينه لحظة، ثم يصيح»(٨٠).

ومن الواضح أن هذا النص غير الكلامى لا يزال يستعرض غضب مصطفى لتأخر زوجته خلال قطعه الصالون ذهاباً وإياباً،

ثم ينتقل المؤلف إلى وحدة حركية مضحكة بأن يعتقد مصطفى أن زوجته هى التى تقود هذه الطائرة، وكأنها القائد الوحيد للطائرات فى مصر، كما يناديها من النافذة وكأنها ستسمعه وتجيب طلبه. لذا يمكن القول بأن هذا النص غير الكلامى قد وظفه المؤلف فى منحيين :

الأول : التمهيد لموقف درامى تال، قبيل دخول مجدية.

والآخر : بث أثر ملهاوى مؤقت.

وفى آخر نص غير كلامى من هذا النمط - يقول المؤلف :

«مجدية تمسك به (يقصد مصطفى) وتجذبه إلى الباب (...) مصطفى يحاول الخلاص (...) يستسلم لهن»[٨١].

يشى النص غير الكلامى هذا بحقيقة مصطفى وطبيعة علاقته بزوجته؛ إذ هو ضعيف الشخصية أمامها، وهو ما يتناقض مع صورته فى صدر هذه الملهاة. ويمثل هذا النص غير الكلامى كشفاً للمفارقة التى بناها المؤلف عن شخصية الزوج مصطفى، مما يعنى انصياعه لفكرتها عن السفر بالطائرة، وهو ما ناضل - طوال هذه الملهاة - أن يتهرب من تأثير زوجته عليه. ومما يزيد كشف المفارقة إضحاكاً هو أسلوب اليد/ العنف الذى تمارسه مجدية على مصطفى لكى يستسلم لرغبتها. وبهذا

استطاع المؤلف أن ينهى المسرحية بكشف المفارقة القائمة على العلاقة بين الزوج وزوجه، وهى علاقة قلب الأدوار الاجتماعية فى محيط الأسرة الواحدة.

ويمكن أن نخلص مما تقدم ألى أن ملهاة (جنسنا اللطيف) قد احتوت على نص كلامى خارجي أدى وظيفة درامية حيوية هى بث معلومات تفيد فى بناء مرحلة العرض للفعل الدرامى، كما احتوت أيضاً على نصوص غير كلامية داخلية تقف جنباً إلى جنب مع الحوار فى التعبير الدرامى، وهى تؤدى وظائف درامية متعددة فى حدود وصف الأداء التمثيلى الإيمائى والصوتى ووصف الحركة المسرحية الدالة، والوظائف الدرامية هى :

١ - الكشف عن خصائص الشخصية الدرامية.

٢ - الترشيح لموقف درامى تال .

٣ - بث أثر ملهاوى.

٤ - تحديد الشخصيات المتكلمة وإلى من تتوجه بالحديث.

٥ - تحديد الشخصيات المتواجدة فى الفراغ المسرحى الموصوف.

٦ – تحديد المنظر المسرحى.

٧ – تحديد المعنى .

* * *

٢ – حديث صحفى :

خلال حبكة هذه الملهاة، لا يشير المؤلف إلى عنصر الزمن سوى مرة واحدة، على لسان السكرتيرة التى تقول لـ هو :

«الساعة دلوقت خمسه. وفيه ميعاد مع مندوب مجلة المصور..»[٨٢].

وربما تشير هذه الإشارة الزمنية إلى جدية الميعاد على طريقة مشاكلة الواقع، خاصة وأن بناء ترتيب المواقف الدرامية التالية يعمد إلى التعاقبية دون وجود فواصل زمنية؛ لذا يمكن القول بأن ذكر الإشارة الزمنية هنا لا يخلف من ورائه وظيفة حيوية، غير المشاكلة المجانية للواقع، وربما يشير هذا النص الكلامى إلى إثارة سوء فهم من قبل (هو) بناء على مفارقة غير عمدية فى قول «مع مندوب مجلة المصور، حيث تصل «هى» إلى المكتب وتقابل «هو» وتجرى معه مناقشتها بحرية دون أن يدرى أنها هى مندوب المصور[٨٣]. وأساس المفارقة هنا هو تذكير المندوب لا تأنيثه. وما يدل على إمكانية وجود هذه الوظيفة المناط بها زرع مفارقة مبنية على سوء الفهم، هو قول (هو) – فى

موقف درامى تالى خلال الهاتف :

«فيه واحد صحفى من طرفكم عندى دلوقت؟ مش ممكن»[٨٤].

إذ إن «هو» يعتقد- بناء على المعلومات الواردة له- أن الصحفى لابد وأن يكون من جنس الرجال لا من الجنس الناعم، وبناء عليه يصدق زعم السكرتيرة بأن ثمة امرأة قد أتت لتتزوجه ومن الجدير بالذكر أن المؤلف قد أسقط النص غير الكلامى الخارجى، واعتمد- خلال التعبير المرئى- على النصوص غير الكلامية الداخلية.

النصوص غير الكلامية الداخلية :

من الملاحظ أن النصوص غير الكلامية الداخلية فى ملهاة (حديث صحفى) قد أدت جملة من الوظائف الدرامية، يمكن تقسيمها إلى عدة مجالات هى :

١ - وصف الأداء التمثيلى الإيمائى والصوتى :

أول مجالات التوظيف الدرامى للنصوص غير الكلامية الداخلية يتجلى فى وصف الأداء التمثيلى الإيمائى والصوتى. وهو مجال ندرت فيه هذه النصوص على المستوى الكمى، وهى من نوع النص الشارح Metatext الذى يهدف إلى تحديد المدلول المراد، ففى صدر المسرحية يقول المؤلف :

«السكرتيرة : (لا تلتفت إليه، يقصد هو)، وتنظر فى ساعة معصمها»[٨٥].

يسبق هذا النص غير الكلامى مباشرة نصاً كلامياً - على لسان السكرتيرة - فحواه ميعاد مندوب مجلة المصور مع (هو) فى الخامسة مساء اليوم، لذا يعد هذا الفعل المرئى/ غير الكلامى مرشحاً لمعلومة هامة تدخل فى بناء التمهيد لموقف درامى تال بخاصة وللفعل الدرامى بعامة. كما يمكن أن يشير هذا النص غير الكلامى إلى التزام السكرتيرة وتحملها مسئولية إدارة مكتب (هو) على أكمل وجه، وبذا يعطى وظيفة دالة على إحدى خصائص شخصية السكرتيرة، وهو ما يعد مفردة ضمن مفردات العرض للفعل الدرامى الذى يبدأ بدخول (هى).

وفى النص غير الكلامى التالى، يقول المؤلف :

«هو: (كالمصعوق) (...).

السكرتيرة : (تخفى ابتسامة)...»[٨٦].

بعدما تخبر السكرتيرة هو أن امرأة ما قد أخبرتها بأنها جاءت لكى تتزوجه، فيكون رد فعله كما هو مبين فى النص غير الكلامى، ويكون رد فعل السكرتيرة عقب تعبيره السالف محاولتها إخفاء ابتسامة. لذا يمكن القول إن هذا النص غير

الكلامى يمكن أن يفضى إلى حالة ترقب لفهم دوافع ابتسامة السكرتيرة، وهو ما يشى بأن وظيفة هذا النص غير الكلامى يمكن أن تكون إثارة التشويق.

وفى نصين غير كلاميين تاليين، يقول المؤلف :

«هو : «يحملق فيها (يقصد هى) مستغرباً» (...).

«السكرتيرة تنظر إليها لحظة، ثم تخرج وتتركهما»[٨٧].

ويشى هذان النصان غير الكلاميين بوضوح أن ثمة اتفاقاً مسبقاً بين السكرتيرة و«هى» مبنى على منفعة لكل منهما، وهو ما يفسر ابتسام السكرتيرة فى النص غير الكلامى. إن «هو» يعبر عن غرابته من موقف هي منه، بينما تتبادل السكرتيرة مع «هى» – وليس مع مديرها «هو» – النظرات، ثم تخرج السكرتيرة دون أن يأذن لها مدير عملها. وبذا يمكن أن تكون الوظيفة الدرامية هنا هى إثارة التشويق؛ إذ إن ثمة عالماً خفياً بين السكرتيرة و«هى»، لم يبن عنه النص بعد.

وفى نصين غير كلاميين تاليين، يقول المؤلف :

«هى : «باسمه» متراهنين على ١٠٠٠ جنيه ؟!.

هو : «يدخل محفظته فى جيبه» بس كده ؟

هى : «منتصرة «شفت إزاى» ؟ «المسألة جد ... والمبلغ جامد

.. الأسهل إنك تسيبنى أمشيك على العجين..»[٨٨].

إن النصين غير الكلاميين الملازمين للنصين الكلاميين لـ «هى» يمثلان نمط النص الشارح؛ إذ يوضحان طريقة الأداء التمثيلى للنصين الكلاميين بما يضمن وصول المدلول المراد إلى الجمهور المستهدف. لذا يمكن القول بأن الوظيفة الدرامية المناط بهما هذان النصان غير الكلاميين هى ضبط دال الجملة الكلامية لخدمة إيصال المدلول المراد بثه.

وفى نصين غير كلاميين تاليين، يقول المؤلف :

«هى : «تنهض باسمة» متشكرة يا أستاذ .. الحديث المطلوب أخذناه والحمد لله !..

هو : «فى دهشة «أنت ؟ ..»[٨٩].

ويشير النصان غير الكلاميين هنا إلى انفعال «هى» بالرضا لأنها استطاعت بذكائها أن تستلب حديثاً صحفياً من عدو المرأة دون إرادته، كما يشيران إلى اندهاش «هو» من المفاجأة. بما يعنى عدم معرفته بهويتها فى كل لحظات تواجدها معه. وهما يشيران أيضاً - بشكل عملى - إلى أن المرأة لا تقل ذكاء عن الرجل، مما يدفع «هو» إلى التخلى عن أفكاره عن المرأة. ويمكن القول إن هذين النصين غير الكلاميين يؤديان وظيفة درامية

محددة هى التمهيد لموقف درامى تال (وهو هنا نهاية الملهاة).

وفى نص غير كلامى تال، يقول المؤلف :

«هو : «مبغوتاً» انت لسه هنا ؟!»[٩٠].

وهو تال لدخول «هى» الحجرة - بعد أن خرجت - بشكل مفاجىء، مما يجعله نصاً غير كلامى مثيراً للضحك، ومصدر المضحك فيه هو المباغته.

٢ - وصف المؤثرات الصوتية :

يستخدم المؤلف المؤثر الصوتى فى ثلاثة مواضع - خلال هذه الملهاة - عبر النصوص غير الكلامية، فيقول فى النص غير الكلامى الأول :

«جرس الباب يدق بشدة»[٩١].

ويرد هذا النص غير الكلامى بعد ذكر السكرتيرة الميعاد المضروب لـ «هو» مع مندوب مجلة المصور الذى سيأتى لعمل حديث صحفى معه، كما يأتى قبل دخول «هى» مباشرة. لذا فإن هذا المؤثر الصوتى يقوم بدور حيوى هنا مفاده التمهيد لدخول شخصية «هى» إلى المنظر المسرحى.

ويشير النص غير الكلامى - الواصف لمؤثر صوتى - يقول المؤلف :

«يسمع جرس التليفون»[٩٢].

ويتزامن هذا النص غير الكلامى مع نص كلامى على لسان شخصية «هو» مفاده أن الطالب من قبل مجلة المصور ورد «هو» بأن الطالب قد أخطأ طلبه .. وهو نص يفيد قناعة «هو» بأن مندوب مجلة المصور لم يحضر بعد .. مما يمكن معه القول إن وظيفة هذا النص غير الكلامى إلقاء الضوء على إحدى قناعات الشخصية الرئيسية للملهاة .

وفى نص غير كلامى - واصف لمؤثر صوتى أيضاً - يقول المؤلف :

«يدق جرس التليفون مرة أخرى»[٩٣].

وهو يتزامن مع نص كلامى على لسان «هو» مؤكداً عدم وجود صحفى المصور لديه .. بل ليس لديه أى صحفى .. بعدها تنهض «هى» لتعلن أنها صحفية مجلة المصور وقد أخذت ما أرادت من معلومات خلال جلستها مع هو «عدو المرأة» لذا يمكن القول إن هذه النص غير الكلامى يمهد لموقف تال، وهو موقف كاشف لجهل بشخصية هى.

٣ - وصف الحركة المسرحية الدالة :

ندرت النصوص غير الكلامية الواصفة للحركة المسرحية الدالة، غير تلك التى تشير إلى دخول وخروج الشخصيات فقط؛ ففى صدر هذه الملهاة يشير المؤلف قائلاً :

«يتمشى (يقصد هو) فى حجرة ذهاباً وإياباً مفكراً(...)»[٩٤].

ومن الملاحظ أن المؤلف يربط هنا بين المشى ذهاباً وإيابا فى الحجرة والتفكير، وهو ما يمكن أن تكون الوظيفة المنوط بها هذا النص غير الكلامى هى التعبير عن حال الشخصية الرئيسية، وهى حال التفكير هنا.

وفى نص غير كلامى تال، يقول المؤلف - فى نهاية هذه الملهاة :

«تدخل (يقصد هى) قليلاً من الباب»[٩٥].

ويأتى هذا النص غير الكلامى، بعد أن يعتقد «هو» بخروج «هى» من مكتبه، مما يمثل له هنا وضع المباغتة المثير للضحك؛ وبذا يمكن القول ان هذا النص غير الكلامى يستخدمه المؤلف هنا كمثير للضحك .

* * *

نخلص مما تقدم إلى أن الإشارة الزمنية الوحيدة لم تؤد وظيفة درامية حيوية فى ملهاة (حديث صحفى)، كما أن المؤلف لم يعمد إلى استخدام النصوص غير الكلامية الخارجية؛ وإنما اكتفى فقط باستخدام النصوص غير الكلامية الداخلية التى قامت بثلاثة أدوار رئيسية، هى :

١ – وصف الأداء التمثيلى الإيمائى والصوتى.

٢ – وصف المؤثرات الصوتية.

٣ – وصف الحركة المسرحية الدالة.

وقد أدت هذه الأدوار جملة من الوظائف التفصيلية، تتلخص فى :

١ – إثارة التشويق.

٢ – ضبط دال الجملة الكلامية لإيصال المدلول المراد.

٣ – التمهيد لموقف درامى تال.

٤ – التمهيد لدخول الشخصية الرئيسية.

٥ – إلقاء الضوء على إحدى قناعات الشخصية الرئيسية.

٦ – التعبير عن حال الشخصية .

* * *

٣ - أريد هذا الرجل :

لا يورد المؤلف - طوال نص المسرحية - سوى إشارة واحدة للزمن على لسان «دريه» التي تقول لنايله وعبد اللطيف المحامي: «(...) أريد أن أشترى شيئا قبل أن تقفل الدكاكين .. نهاركما سعيد»[٩٦].

وهذا يشي بأن زمن الأحداث يقع في الطرف الأخير من النهار، حيث إمكانية إغلاق التجار محالهم، وهو ما يبدو أيضاً من قول دريه «نهاركما سعيد». ويشير قولها هذا صراحة إلى أن الحديث يقع في النهار، كما أن إغلاق الدكاكين وبداية عمل المحامي - كما هو معروف لدى المتفرج أو القارئ المصرى - يكون فى الليل، وهو ما يمكن أن يشير إلى أن زمن القول يقع فى آخر طرف النهار. ويتساءل الباحث : ماهى الوظيفة الدرامية التى تضطلع بها هذه الإشارة إلى الزمن فى هذا الموضع من المسرحية ؟

يجيب الموقف الدرامي - الذى وردت فيه هذه الإشارة إلى الزمن - بأن دريه تريد أن تهرب من الأزمة التى وضعتها فيها صديقتها نايله؛ إذ صحبتها إلى المحامى وهى تعتقد أنه يدير أعمالها، ولكنها تكتشف أن صديقتها نايله لم تر المحامى من

قبل، وأنها جاءت خصيصاً لتعرض عليه الزواج منه(٩٧). لذا، يمكن القول إن دريه تقول مقولتها - المحتوية على تحديد عنصر الزمن، لأجل خروجها من موقف لا ترغب في المشاركة فيه، وهو ما يبدو من خلال الموقف الدرامي. أما على المستوى التقني لتوظيف عنصر الزمن هنا، فيشير إلى أن خروج دريه هو حيلة تقنية ابتكرها المؤلف ليفسح مجال السجال بين نايله وعبد اللطيف، بعد أن انتهت المهمة الدرامية لدريه بوصفها (كاتمة أسرار) ساعدت على طرح المعلومات الأساسية عن الشخصيات والفعل الدرامي، بما يضمن فهم المتلقي له.

هذا، وقد اعتمد المؤلف على النصوص غير الكلامية كأداة للتعبير الدرامي، على النحو التالي :

أولا - النص غير الكلامي الخارجي / المنظر المسرحي :

يقول المؤلف - في صدر المسرحية :

«مكتب الأستاذ عبد اللطيف المحامي .. حجرة مكتبه وهي تنم عن ذوق بغير بزخ .. تدخل آنستان رشيقتان على عجل وفي أثرهما وكيل المكتب»(٩٨).

ويلاحظ الباحث أن المؤلف - خلال هذا النص غير الكلامي الخارجي - يشير إلى المنظر المسرحي عن طريق تحديد هويته

إجمالاً فى قوله «(مكتب الأستاذ عبد اللطيف المحامى)»، وقوله «(حجرة مكتبه وهى تنم عن ذوق بغير بذخ)»، وهذا يعنى أنه لم يقدم أية تفصيلات خاصة بالمنظر المسرحى، بالرغم من أن المؤلف يشير فى مواضع مختلفة - خلال النصوص غير الكلامية الداخلية - إلى وجود مقاعد تجلس عليها نايله، هذا النص غير الكلامى الخارجى غير موجه أساساً للمخرج المسرحى، وإنما هو موجه إلى القارئ؛ حيث يكتفى المؤلف بإثارة خيال المتلقى/ القارئ عبر ذكر (حجرة مكتب محامى تنم عن ذوق بغير بذخ)، والتى يشير المؤلف - خلالها - إلى تحديد مكان الأحداث دون الخوض فى ذكر تفاصيل يكون من شأنها تحديد أسلوب المعالجة الدرامية. وفى نفس النص غير الكلامى، يشير المؤلف إلى النمط الجسدى للممثلتين اللتين تقومان بدورى (نايله) و(دريه)، فيحدده بقوله (آنستان رشيقتان)، وربما ترمى الرشاقة/ صفة الآنستين إلى معنى الشباب، أى أن المؤلف قد عمد إلى ذكر الوصف الجسدى الدال على الشباب عند الآنسات، ثم يصف المؤلف طبيعة الحركة المسرحية المصاحبة لدخول نايله ودريه بقوله (على عجل) ويردف هذا الوصف قائلاً (وفى أثرهما وكيل المكتب). هنا يمكن تحليل هذه الحركة

المسرحية فى ضوء الموقف الدرامى الذى يشتمل عليها؛ إن دريه تعتقد - كما يبدو ذلك جلياً من الحوار - أن نايله تصطحبها إلى محاميها الخاص ووكيل أعمالها الأستاذ عبد اللطيف المحامى، ثم يتضح لها أن صديقتها نايله لم تأت إلى هذا المكان من قبل، وأن عبد اللطيف ليس محاميها الخاص، وإنما جاءت إليه لتتزوجه .. ولهذا تمهد الحركة المسرحية المصاحبة لدخول دريه ونايله لهذه المفارقة؛ حيث تشى الحركة الموصوفة بأنها (على عجل) بمدلول ألفة المكان لدى الآنستين، وهو ما يزكى دريه إلى الاعتقاد بألفة المكان لدى صديقتها نايله. أما دخول الوكيل على أثرهما فهو يضفى عكس المدلول السابق على الموقف؛ إذ إن تحرك وكيل المكتب فى عجل وراءهما يشى بأنهما غير معروفتين لأصحاب المكتب. ولهذا؛ يمكن القول إن الجمع بين دلالتى الحركتين المسرحيتين يمهدان للموقف اللدرامى التالى، حيث تقوم أولهما بإنتاج المفارقة - لدى كل من دريه والمتفرج - بأن المكان مألوف لدى نايله، بينما يكشف حوار الموقف الدرامى التالى هذه المفارقة مؤكداً أن نايله إنما جاءت لتعرض نفسها زوجة لصاحب المكتب، وهو ما يعبر عن جرأتها كأهم صفات نايله كشخصية درامية محورية فى هذه المسرحية.

ويمكن أن نخلص من ذلك إلى أن النص غـيـر الكلامى الخارجى قد أدى بضع وظائف درامية هى :

١ – تحديد مكان الفعل الدرامى.

٢ – التمهيد لموقف درامى تال.

٣ – كشف إحدى صفات الشخصية المحورية .

وذلك من خـلال وصف المنظر المسـرحى إجـمـالاً، ووصف الحركة المسرحية الدالة.

ثانيا : النصوص غير الكلامية الداخلية :

فى مسرحية (أريد هذا الرجل) ذات الفصل الواحد، ينوع المؤلف من أنماط التعبير الدرامى عبر النصوص غير الكلامية الداخلية، ويمكن تصنيف هذه النصوص غير الكلامية إلى ثلاثة أنماط، هى :

١ – وصف الأداء (الإيمائى والصوتى) :

وأول الوظائف الدراميـة التى يضطلع بها هذا النمط من أنماط النصوص غير الكلامية الداخلية هو تحديد المتحدث عن طريق ذكر اسم الشخصية.

ويلاحظ الباحث أن نص المسرحية يحتوى على الكثير من النصوص غير الكلامية التى تجمع بين التعبيرين : الإيمائى

والصوتى، مثل :

١ – (دريه) : «وهى تنظر بعين خاطفة إلى الخادم المنتظر الكوبة» (ص ٢٤١).[٩٩]

٢ – (نايله) : «تضحك وتعطى الكوبة للخادم» (ص ٢٤١).

٣ – (نايله) : «تضحك ضحكة خفيفة» (ص ٢٤٢).

٤ – (فؤاد عبد اللطيف المحامى) : «ضاحكا» (ص ٢٤٣).

٥ – (فؤاد) : «ضاحكا» (ص ٢٤٦).

٦ – (نايله) : «تضحك» (٢٤٧).

٧ – (فؤاد) : «يتخذ هيئة التمثيل» (ص ٢٤٨).

٨ – (فؤاد) : «ضاحكاً» (ص ٢٤٩).

٩ – (نايله) :/ «تمثل» (ص ٢٤٩).

١٠ – (فؤاد) : «ممثلاً» (ص ٢٤٩).

١١ – (فؤاد) : «يستعد للتمثيل» (ص ٢٤٩).

١٢ – (فؤاد) : «ممثلاً» (ص ٢٤٩).

١٣ – (فؤاد) : «يصفق استحساناً» (ص ٢٥٠).

وفى النصوص غير الكلامية (١، ٢، ٣) يعبر المؤلف عن مدى ارتباك دريه فور علمها بأن صديقتها نايله قد جاءت إلى المحامى لتتزوجه عن غير موعد معه، وفى مقابل ارتباك دريه – وبشكل

متواز فى الأداء التمثيلى – يشير المؤلف إلى عدم اكتراث نايله بارتباك صديقتها، بل يتعدى عدم الاكتراث إلى السخرية من صديقتها التى جمدتها مفاجأة حقيقة حضورهما إلى مكتب فؤاد عبد اللطيف المحامى. وحيث تختلق دريه عذراً للخروج من هذا الموقف، تضحك نايله معبرة بذلك عن كشفها اختلاق دريه سبباً للخروج من المكتب. وتقوم النصوص غير الكلامية الثلاثة بأداء وظيفة درامية أساسية مؤداها : التمهيد لموقف درامى تال يمثل بداية الحدث، وهو يعنى التخلص من شخصية (كاتمة الأسرار) بعد أن أدت وظيفتها الدرامية المحددة لها .

وفى النصوص غير الكلامية (٤، ٥، ٦، ٨) يعبر المؤلف عن تواقف كل من نايله وفؤاد، مما يضفى على الموقف الروح الملهاوية الخفيفة المميزة للنمط الملهاوى للمسرحية.

وفى النصوص غير الكلامية (٧، ٩، ١٠، ١١، ١٢)، يفرق المؤلف بين مستويين فى الأداء التمثيلى : الأول هو المستوى الطبيعى، والآخر : هو المستوى المصطنع؛ حيث يمثل كل من فؤاد ونايله موقفاً درامياً مؤداه : ماذا يكون رد فعل الطبيب الذى تريد نايله أن تتزوجه ؟، وبذا تطرد نايله شبح الخجل الأنثوى من مواجهة فؤاد بالحقيقة مباشرة. ولهذا فعملية التمثيل

المصطنع هنا تفضح الرأى الحقيقى - أو رد الفعل الطبيعى - لفؤاد تجاه نايله وطلبها فى الزواج. وهو ما يعنى كشف نوايا الشخصية، مما يمهد لنهاية المسرحية.

وفى النص غير الكلامى الأخير (١٣) يبين المؤلف عن إعجاب فؤاد بنايله وموافقته على الزواج منها. وهو ما يمثل التأكيد على الوظيفة الدرامية السابقة. وفى ثلاثة نصوص غير كلامية أخرى، يقول المؤلف :

١ - (نائله) : «فى دهشة وسرور» (ص ٢٥١).

٢ - (فؤاد) : «يضغط على زر الجرس الكهربائى وينظر فى ساعته» (ص ٢٥١).

٣ - «تسقط الملفات من يد وكيل المكتب وهو يحملق فيهما دهشة» (ص ٢٥١).

ويلاحظ الباحث أن النصين الأولين يمثلان خطوتين متلازمتين فى مرحلة الحل أو النهاية، فالأول يبين مدى سعادة نايله من ذكر فؤاد اسمها المجرد بلا ألقاب، وهو ما يعنى ضمناً قربه النفسى منها. أما النص غير الكلامى الثانى فيرد رداً مرئياً على دهشة نايله وابتسامتها بأن يدق فؤاد الجرس الكهربائى ليطلب مأذوناً. وبذا، تكون نايله قد نجحت فى أن تستحوذ على

قلب فؤاد .

أما النص غير الكلامى الثالث فهو يعرض رد فعل ملهاوى؛ حيث يصاب وكيل المكتب بالتصلب / الآلية عندما يستدعيه فؤاد ليأتى له بمأذون، فلا يستطيع وكيل المكتب أن يتمالك أعصابه. لذا، يمكن القول إن هذا النص غير الكلامى يقوم بدور وظيفى بوصفه مصدراً للإضحاك.

٢ - وصف الحركة المسرحية الدالة :

يتشكل وصف الحركة المسرحية الدالة فى مسرحية (أريد هذا الرجل) فى نمطين محددين من أنماط الحركة :

الأول : خاص بجلوس الشخصية ووقوفها؛ مثل :

١ - (نايله) : «ترتمى فى مقعد مريح» (ص ٢٣٦).

٢ - (دريه) : «تنهض لتنصرف» (ص ٢٣٧).

٣ - (دريه) : «مرتاعة تنهض» (ص ٢٤٢).

ويقوم النص غير الكلامى الأول بالدلالة على ألفة المكان لدى نايله، وهو يتواءم مع حركة دخولها التى تتصف بالعجلة. ويفيد هذا النص غير الكلامى فى بناء مفارقة لدى المتلقى ودريه معاً؛ حيث يكتشف - بعد قليل - أن نايله لم تأت إلى هذا المكتب من قبل وأن فؤاد عبد اللطيف المحامى لم يرها من قبل، وأنها جاءت

لتتزوجه. وتمثل هذه المفارقة الجانب المعقول فى مجىء دريه بوصفها صديقة لنايله لتلعب دورها ككاتمة أسرار. تستطيع نايله أن تتحدث إليها - بطريقة مشاكلة للواقع - وتفضى إليها ببعض المعلومات التى تهيئ المتلقى لفهم الفعل الدرامى.

ومع كشف هذه المفارقة من قبل دريه، يبدأ عمل النص غير الكلامى الثانى؛ حيث تنهض دريه قاصدة الهرب من هذا الموقف الذى وضعتها فيه نايله، ويمثل هذا النهوض تمهيداً لخروج دريه وهو ما يؤكده المؤلف بنهوض دريه وهى مرتاعة للمرة الثانية كتوكيد على رغبتها فى الخروج .. وإلى جانب هذا التأكيد يلعب هذا النص غير الكلامى دوراً ملهاوياً بوصفه مصدراً للمضحك قوامه تكرار الحركة وآليتها. وبعد إعلان المؤلف - عبر طريق نهوض دريه مرتين لتخرج - التمهيد الخاص بخروج دريه، يمكن بعدها أن يخرجها بعد أن استوفت وظيفتها الدرامية ككاتمة أسرار .

* أما النمط الآخر من نمطى النصوص الواصفة للحركة المسرحية الدالة، فهى خاصة بدخول وخروج الشخصيات، وهى على النحو التالى :

١ – «يدخل عندئذ وكيل المكتب وخلفه خادم يحمل شراب الليمون» (ص ٢٤٠)

٢ – «يخرج (وكيل المكتب) مسرعاً» (ص ٢٤٠)

٣ – «(نايله) تعطى الكوبة للخادم فينصرف بها» (ص ٢٤١)

٤ – «يدخل الأستاذ فؤاد عبد اللطيف» (ص ٢٤١).

٥ – «(دريه) تسلم وتخرج مسرعة كالخجلة» (ص ٢٤٢).

٦ – «يدخل (وكيل المكتب) حاملاً بعض الملفات» (ص ٢٥١)

يلعب النص غير الكلامى الأول فى الترشيح لدخول الشخصية المحورية فى المسرحية؛ حيث يدخل وكيل المكتب ليخبر عن وصول الأستاذ فؤاد عبد اللطيف المحامى – الذى جاءت نايله لمقابلته، وحين ينتهى الدور الوظيفى لوكيل المكتب يذكر المؤلف في إنشاء موقف ملهاوى؛ حيث تتكلم نايله مع دريه صراحة أمام الخادم، مما يثير ارتباك دريه حرجاً .. وحين ينتهى الموقف الملهاوى المطلوب، يستبعد المؤلف الخادم بالنص غير الكلامى الثالث. وفى النص غير الكلامى الرابع يشير المؤلف إلى دخول فؤاد عبد اللطيف المحامى، وهو الشخصية المحورية التى يدور حولها حدث المسرحية. وفى النص غير الكلامى الخامس يشير المؤلف إلى نمط حركة دريه أثناء خروجها

باعتبارها خجلة .. وهو يكمل بذلك الخيط الوصفى الدال على حال دريه فور علمها بسبب مجىء صديقتها نايله إلى هذا المكتب، ويمثل هذا النص غير الكلامى المحصلة النهائية للنصوص غير الكلامية السابقة، بعد أن برر دافع خروج دريه من المنظر المسرحى، وها هو ذا يقوم بإخراجها بعد أن أدت دورها الدرامى ككاتمة أسرار ساهمت فى بناء مرحلة التمهيد لحدث المسرحية. أما النص غير الكلامى السادس المعنى بدخول وكيل المكتب حاملاً بعض الملفات فوظيفته الدرامية التمهيد لإنشاء النهاية الملهاوية؛ حيث تفيد الملفات التى يحملها فى بيان مصدر التصلب الملهاوى الذى يصاب به حين يطلب منه فؤاد أن يحضر مأذوناً، فتسقط الملفات عن غير إرادة منه .

٣ - وصف الإكسسوار :

فى مسرحية (أريد هذا الرجل) لا يعمد المؤلف إلى وصف الملابس المقترحة لممثلى الأدوار الدرامية، وإنما يعمد فقط إلى وصف قطع الإكسسوار خلال النصوص غير الكلامية، على النحو الآتى :

١ - (نايله) : «تخرج مرآة فى حقيبة يدها وتتأمل شعرها» (ص ٢٣٦).

٢ – «يدخل عندئذ وكيل المكتب وخلفه خادم يحمل شراب الليمون» (ص ٢٤٠).

٣ – (فؤاد) : «يضغط على زر الجرس الكهربائى وينظر فى ساعته» (ص ٢٥١).

٤ – «يدخل (وكيل المكتب) حاملاً بعض الملفات» (ص ٢٥١).

ومن الملاحظ أن النص غير الكلامي الأول يشير إلى عناية نايله بمظهرها من خلال استعمالها المرآة الموضوعة فى حقيبة يدها – وهى وسيلة حفظ المرآة لدى المرأة فى المجتمع بطريقة مشاكلة للواقع. وهو ما يمكن القول إن المؤلف قد استثمر هذا النص غير الكلامى فى التمهيد للموقف الرئيسى للمسرحية. وفى النص غير الكلامى الثانى، يشير المؤلف إلى وجود كوبة الليمون، التى يتم توظيفها فى إبقاء الخادم منتظراً إياها بينما تتحدث نايله إلى دريه عن سبب زيارتها المكتب، مما يربك دريه وينشئ من رغبتها فى الخروج من الموقف وتحرجها من الخادم موقفاً ملهاوياً؛ أى أن وجود الكوبة هنا يمهد لإحداث أثر ملهاوى. وفى النص غير الكلامى الثالث يشير المؤلف إلى وجود (جرس كهربائى) و (ساعة) فى معصم فؤاد، ويستخدم الأول فى إحضار وكيل المكتب لإحداث أثر ملهاوى – كما سيتضح فى

النص غير الكلامى الرابع، بينما تشير الساعة التى ينظر فيها فؤاد ليعلن موافقته على الزواج بنايله قبل الوقت المحدد الذى اقترحته له، مما تكشف الساعة هنا عن قوة رغبته فى الزواج بنايله. أما النص غير الكلامى الرابع فيهدف إلى إحداث أثر ملهاوى فى نهاية المسرحية؛ حيث يصاب وكيل المكتب بالتصلب الملهاوى فتقع الملفات من يده عن غير إرادة منه.

* * *

مما سبق، يتضح أن الإشارة إلى الزمن والنصوص غير الكلامية قد لعبت أدواراً وظيفية درامية متعددة، يمكن حصرها فيما يلى :

١ - حيلة تقنية لخروج شخصية أدت دورها الوظيفى ولا لزوم لبقائها.

٢ - وصف مكان الحدث.

٣ - التعريف بشخصية المتحدث والمتحدث إليه.

٤ - كشف الملامح المميزة للشخصيات بما يؤهلها لخوض الفعل الدرامى .

٥ - إحداث أثر ملهاوى .

٦ - إنشاء مفارقة درامية .

هذا، وقد لعبت النصوص غير الكلامية (الخارجية والداخلية) هذه الأدوار الوظيفية الدرامية خلال ثلاثة أنماط تعبيرية، هى :

١ - وصف الأداء التمثيلى الإيمائى والصوتى.

٢ - وصف الحركة المسرحية الدالة .

٣ - وصف الإكسسوار .

* * *

٤ - لا تبحثى عن الحقيقة :

خلال مسرحية (لا تبحثى عن الحقيقة) لا يورد المؤلف سوى إشارة واحدة تتعرض للزمن على لسان (الزوجة) التى تقول لـ (الزوج) :

«لم يمض على (طول الأبد) الذى وصفته أكثر من عامين»[١٠٠]. وتعنى هذه الإشارة أن عمر زيجتهما لم تتجاوز العامين؛ أى أن الزوجين فى صدر عهدهما بالزواج. تقول الزوجة هذه الإشارة الزمنية لتؤكد على أنه من غير الطبيعى أن يقيم زوجها علاقة مع امرأة أخرى، وهما لا يزالان حديثا عهد بالزواج. وهى حقيقة تتخذها الزوجة زريعة لدحض إمكانية إقامة زوجها علاقة مع امرأة أخرى كضرورة ملحة لذلك. وبالرغم من أن الزوجة هى نفسها التى تقوم بذكر هذه الحجة، إلا أنها هى

التى تبادر بإبراز حس الغيرة على زوجها، وهى التى تفتش جيوبه بحثا عن إثبات أحقيتها فى إبراز هذه الغيرة. وبذا، يكون ذكرها للإشارة الزمنية عاملاً مؤكداً طهارة سلوك الزوج لا زريعة لإدانته، مما يجعل سلوكها الغيور الحاد تجاهه مصدراً للمضحك، ويكون المضحك فيه هنا هو التناقض بين ما تقتنع به الشخصية وما تفعله.

هذا، وقد خلت المسرحية من كافة النصوص غير الكلامية الداخلية بكافة أنماطها، باستثناء تمييز الشخصية المتكلمة بذكر اسمها قبل إيراد جملتها الحوارية. واستعاض المؤلف عن النصوص غير الكلامية بالحوار الدال على :

١ - وصف الأداء التمثيلى الإيمائى والصوتى : مثل :

«الزوج : لماذا أرى فى صوتك كأنك ترتابين.

الزوجة : على النقيض .. إنى هادئة كل الهدوء»[١٠١]

ومثل :

«الزوج : هذا ماكنت أتوقعه !.

الزوجة : بماذا تهمس ؟»[١٠٢].

ومثل :

«الزوج : ابتسمى إذن .

الزوجة : ها أنا ذى أبتسم !.

الزوج : ابتسامة حقيقية من فضلك.. لا ملفقة ولا متكلفة»[١٠٣]

أما النص غير الكلامى الخارجى، يقول فيه المؤلف :

«الزوجة تدخل على الزوج، وهو فى حجرة مكتبه»[١٠٤]

وهو نص غير كلامى مقتضب عام، يشير إلى :

١- وجود الزوج فى حجرة مكتبه غير الموصوفة وصفاً دقيقاً.

٢ - تحديد الشخصيات القائمة بالفعل من حيث العدد وطبيعة العلاقة التى تربط بينها.

٣ - حركة دخول الزوجة، وهى حركة غير مميزة.

وبالرغم من أن هذا النص غير الكلامى يتكون من جملتين لغويتين فقط، إلا أنهما يقومان بمهارة فى الدلالة بما يخدم المتلقى. ويرى الباحث أن هذا النص غير الكلامى يبدو موجهاً لمتلقى قارئ لا مشاهد؛ حيث إن الكاتب لم يهتم بإبراز قطع الديكور المستخدمة واكتفى بقول (حجرة مكتب) دون أن يشير إلى مهنة الزوج التى تحدد هوية هذه الحجرة. وربما يعود هذا التجريد إلى عمومية الموضوع؛ حيث يطلق على الشخصيتين الدراميتين اسمى (الزوج) و(الزوجة)، مما يعنى تعميم الدلالة دون التخصيص.

وإلى جانب ما تقدم، يلاحظ الباحث أن المؤلف - خلال هذه المسرحية - يعتمد على الحوار اعتماداً أساسياً فى وصف انفعالات الشخصية وطبيعة أداء الممثل، دون الاعتماد - كما فى المسرحيات السابقة - على النصوص غير الكلامية فى الاضطلاع بمهمة وصف انفعالات الشخصية، وبالتالى الأداء الإيمائى والصوتى للممثل. مما يمكن معه القول إن هذه المسرحية تصلح للقراءة أو للعرض الإذاعى لا العرض المسرحى؛ حيث يقوم الحوار بوصف ماهو مسموع وما هو مرئى من وسائل تعبير درامية.

* * *

٥ - أصحاب السعادة الزوجية :

بطريقة غير مباشرة، يورد المؤلف إشارة إلى الزمن على لسان شخصية «عليه» التى تقول - خلال الهاتف :

«عليه : (...) آلو.. من خالتى .. مساء الخير.. تأخرنا الآن .. تحيه أبطأت فى اللبس»[١٠٥]

يرى الباحث أن هذه الإشارة إلى الزمن، وهو المساء، تضفى على الفعل- المعنى بالاستعداد للذهاب إلى حفل زواج- المعقولية؛ إذ إن قول (مساء الخير .. تأخرنا الآن) يعكس

مصداقية وجود حفل زواج، حيث الوقت ليل، وقد بدأ منذ قليل بدء الحفل، وأنهم تأخروا نتيجة لإبطاء تحيه .. وإبطاء تحيه يعود إلى شكها فى أن زوجها يريد الإسراع لحضور الحفل لوجود راقصة به تعرفه - مصداقاً للحلم الذى رأته تحيه ليلة الأمس. وربما تهدف هذه الإشارة إلى الزمن - إلى جانب ما سبق - إلى جعل إضاءة خشبة المسرح تعكس إضاءة ليلية عملاً بمبدأ المعقولية ومشاكلة الواقع. ومن الجدير بالذكر، أن إيراد تفاصيل مفردات الحبكة يأتى بطريقة مشاكلة للواقع؛ إذ تسير حركة وحدات الفعل فى تتابع زمنى دون وجود فواصل زمنية، وهو ما يوحى بأن زمن الفعل الدرامى يساوى زمن عرضه مسرحياً.

ويلاحظ الباحث أن المؤلف قد توسط إلى النصوص غير الكلامية (الخارجية والداخلية) كأداة تعبير ثانوية، وقد وردت خلال المسرحية على النحو التالى :

أولا : النص غير الكلامى الخارجى / المنظر المسرحى :

يقول المؤلف فى صدر مسرحية (أصحاب السعادة الزوجية):

«حجرة استقبال .. حسنى وزوجته علية فى ثياب السهرة : جالسان ينتظران بصبر نافد، وأعينهما تتطلع إلى أحد الأبواب المغلقة»[١٠٦].

وبذا، يقـوم هذا النص غـيـر الكلامى الخـارجي بـالوظـائف الآتية:

١ – وصف المنظر المسرحى بإيجاز :

يورد المؤلف وصف أساس المنظر المسرحى (الديكور) بإيجاز شديد – كما فعل في المسرحية السابقة؛ حيث يحدد هوية المكان بوصفه (حجرة استقبال) دون ذكر أية تفصيلات أخرى. وربما يعود ذكر هذا الوصف الموجز إلى عمومية الموضوع، وإمكانية عرض هذه المسرحية فى بيئات مختلفة، أو ربما قصد به المؤلف خيال المتلقى / القارئ. ولم يقصد به مخرج مسرحى ما.

٢ – وصف الملابس بإيجاز :

هنا أيضاً يتحرى المؤلف الإيجاز فى وصف ملابس الممثلين، ذاكراً أنها (ثياب السهرة)، وربما يعود هذا الإيجاز أيضاً لنفس التـأويل السـابق – الخـاص بالمنظر المسـرحى. وهو مـا يضـفى طابع المعقولية على الفعل.

٣ – وصف الأداء التمثيلى الإيمائى :

حيث يبدو على الشخصيتين الجالستين (حسنى وعليه) نفاد الصبر من طول الانتظار، ويلفتان انتباه المتلقى إلى ما يحدث خلف الباب الموصد. وهو ما يدل على أمرين : أولهما أن حسنى

وعليه ينتظران منذ وقت غير قصير، وآخرهما التمهيد للموقف الدرامي التالي.

٤ – وصف الحركة المسرحية الدالة :

وهو هنا معنى بجلوس كل من حسنى وعليه، وهو دال يدل على مدلول الانتظار، وإذا كانا جالسين ينظران ناحية الباب الموصد، فهذا يمهد إلى أن القائمين بالفعل فى هذه المسرحية (البطل والبطلة) ليسا حسنى وعليه، وإنما هما شخصان آخران. وهو ما يعنى الترشيح لموقف درامى تال، حيث يوحى هذا الوضع بالترقب.

ثانيا : النصوص غير الكلامية الداخلية :

إلى جانب إيراد المؤلف للنص غير الكلامى الخارجى، يورد أيضاً عدداً من النصوص غير الكلامية الداخلية، ويلاحظ الباحث أنها تقوم بعدة وظائف درامية حيوية، يمكن إيجازها فى:

١ – وصف الأداء التمثيلى الإيمائى والصوتى :

وأول وظيفة يضطلع بها هذا النمط من أنماط النصوص غير الكلامية هى وظيفة تحديد المعنى المراد من الجملة الحوارية؛ مثل:

- بهدوء (٨٦)(*)
- باسمة (٨٦).
- متحسراً (٨٧).
- ملتذاً (٩٣).
- صائحاً (٩٧).
- متحدياً (٩٧).
- مترددا (٩٩)
- بدهشة (١٠٥).

وهو ما يعنى تحديد لون الانفعال المطلوب عند أداء الممثل الجملة الحوارية لتحديد المعنى المقصود. وإلى جانب هذه الوظيفة، تقوم النصوص غير الكلامية - فى هذا النمط - بتحديد الشخصية المتحدثة، وذلك عن طريق إيراد اسم الشخصية قبل إيراد الجملة الحوارية، كما يحدد الشخصية المتحدث إليها، مثل :

- كالمخاطب نفسه (٨٨).
- لصلاح (٩٨).
- لحسنى (٩٨).
- لأختها (٩٨).

- لزوجته (١٠٥).

إلى جانب هاتين الوظيفتين، يلاحظ الباحث أن المؤلف يتوسل إلى النصوص غير الكلامية - فى هذا النمط - للتعبير الدرامى عن طريق ذكر الأداء الإيمائى أو الصوتى؛ مثل :

- «يسمع من خلفه (الباب) ضجيج وصياح فى الغرفة المغلقة وأوان تتحطم وآثاث يلقى على الأرض» (٨٨)

(حسنى) : «يضع رأسه فى كفيه» (١٠١).

وهو ما يعبر عن فعل غير مرئى، أو يعكس الحالة النفسية للشخصية فى موقف ما.

٢ - وصف الملابس والإكسسوار :

لا يوجد من هذا النمط سوى نصين غير كلاميين فقط؛ هما :

- «تخرج تحيه ولم تتم كل لبسها» (٨٧).

- «صلاح يدير التليفون لعليه» (١٠٥).

ويفيد النص غير الكلامى الأول فى التأكيد على الهم الذى استولى على «تحيه»، وجديته، حتى أنها لم تكمل ارتداء ملابسها لتخوفها من وجود الراقصة التى رأتها فى حلم ليلة الأمس. وهو ما يضفى المعقولية على موقف تحيه من الذهاب إلى حفل الزفاف، أما النص غير الكلامى الثانى - الذى يعنى بوجود

جهاز الهاتف - فيفيد فى ذكر قطعة إكسسوار تفيد فى إنهاء الفعل الدرامي؛ حيث تتصل خلاله عليه لتتأكد من أنه لن تحيى حفل الزفاف راقصة وإنما هو مطرب؛ وبذا تدحض مزاعم أختها تحيه، الممثلة أساس التعقيد فى المسرحية.

٣ - وصف الحركة المسرحية الدالة :

فى هذا النميط من أنماط النصوص غير الكلامية، يورد المؤلف تلك النصوص غير الكلامية الواصفة لطبيعة الحركة المسرحية؛ مثل :

- «يفتح الباب المغلق قليلاً» (٨٧).
- «لايلبث الباب أن يفتح، وتخرج منه تحيه (...) ومن خلفها زوجها صلاح» (٨٧).
- «تدخلان (تحيه وعليه) الحجرة وتغلقانها عليهما بينما يبقى الرجلان فى مكانهما» (٩٠).
- «يفتح باب الحجرة. وتظهر تحيه ومعها عليه وتسمع تحيه الكلمة» (٩٧).

ويتضح أن النصوص غير الكلامية السابقة تلعب أدواراً وظيفية متباينة؛ إذ يقوم الأول بحث المتفرج على الترقب؛ حيث دخول بطلى المسرحية، خاصة بعد الصياح وتكسير الأطباق

وصوت ارتطام الأثاث على الأرض الذى سمعه المتلقى قبل هذا النص غير الكلامى مباشرة. أما النص غير الكلامى الثانى فيعنى بخروج تحيه ثم صلاح لتجسيد فعل المسرحية.. ويشير المؤلف إلى خروجِ تحية أولاً، بينما يخرج صلاح خلفها، وهو ما يمكن أن يوضح أن المتسببة فى الصياح - الذى سمعه المتلقى منذ قليل - هى تحيه وأن زوجها صلاح يحاول مصالحتها. وفى النص غير الكلامى الثالث الذى يشير إلى خروج كل من تحيه وعليه، وهو ما يفسح مجال الفعل لصلاح وحسنى؛ أى أن خروجهما يفيد فى إنشاء موقف درامى تال. أما النص غير الكلامى الرابع فيهدف إلى خروج تحيه وعليه لكى تشاركان فى الفعل؛ أى يساعد على إنشاء موقف درامى تال إلى جانب خروج تحيه وهى تسمع زوجها صلاح يقول : «مصيبة» فيثير الإضحاك نتيجة لارتباك حسنى.

وفى نص غير كلامى تال، يقول المؤلف :

«تتجه (عليه) نحو أختها» (٩٠)

وهى جملة حركية مصاحبة لطلب عليه أن يتركها صلاح وحسنى مع أختها ويردفها المؤلف بنص غير كلامى يقول :

«(حسنى) : يتشبث بمقعده».

معلنا حسنى أنه لن يتحرك، مما يدعو عليه لتأخذ تحيه ويدخلان الغرفة، ليبدأ موقف درامى تال بين حسنى وصلاح. وهو ما يعنى أن النصين غير الكلاميين السابقين قد هدفا إلى التمهيد لموقف درامى تال يجمع بين حسنى وصلاح .

* * *

مما سبق يتضح أن الزمن الدرامى فى مسرحية (أصحاب السعادة الزوجية) مساو لزمن عرضها مسرحياً، وأن الإشارة الزمنية قد أفادت فى إضفاء صفة المعقولية على الفعل الدرامى. ويتضح أيضاً أن النص غير الكلامى الخارجى قد أفاد فى :

١ – وصف مكان الأحداث (المنظر المسرحى)

٢ – إضفاء صفة المعقولية على الفعل بوصف الملابس الخاصة بالسهرة.

٣ – إثارة التشويق لدى المتفرج.

٤ – التمهيد لموقف درامى تال.

٥ – تحديد الشخصيات المتحدثة، والمتحدث إليها.

٦ – تحديد المعنى (المدلول) خلال وصف الانفعال المصاحب للحوار.

٧ – بيان الحالة النفسية للشخصية.

٨ – وضع أساس نهاية المسرحية.

ومن خلال ثلاثة أنماط لنصوص غير كلامية، هى :

١ – وصف الأداء التمثيلى الإيمائى والصوتى .

٢ – وصف الملابس والإكسسوار.

٣ – وصف الحركة المسرحية الدالة.

* * *

يمكن أن يخلص الباحث من دراسة الزمن والنصوص غير الكلامية (الخارجية والداخلية) لمسرحيات (جنسنا اللطيف، حديث صحفى، أريد هذا الرجل، لا تبحثى عن الحقيقة، وأصحاب السعادة الزوجية) إلى أن الإشارة إلى الزمن قد لعبت أدواراً وظيفية درامية على النحو التالى :

اسم المسرحية	الوظيفة الدرامية
جنسنا اللطيف.	بناء مرحلة التمهيد للحدث الدرامى.
حديث صحفى	مشاكلة الواقع
أريد هذا الرجل	التمهيد لموقف درامي تال
لا تبحثى عن الحقيقة	إثارة الضحك
أصحاب السعادة الزوجية	إضفاء صفة المعقولية على الفعل الدرامى.

أما النصوص غير الكلامية (الخارجية والداخلية)، فيجدر الإشارة إلى أن مسرحية (حديث صحفى) قد خلت من النص غير الكلامى الخارجى، بينما خلت مسرحية (لا تبحثى عن الحقيقة) من النصوص غير الكلامية الداخلية، ومن الملاحظ أن المؤلف قد أفاد من النصوص غير الكلامية بنوعيها فى اضطلاعها بجملة من الوظائف الدرامية الحيوية، هى :

١ – الكشف عن جوانب الشخصية.

٢ – الترشيح لموقف درامى تال.

٣ – تحديد الشخصيات المتكلمة والمتكلم إليها.

٤ – تحديد الشخصيات الموجودة فى المنظر المسرحى.

٥ – تحديد المنظر المسرحى.

٦ – تحديد المعنى.

٧ – إنشاء مفارقة درامية.

٨ – إثارة التشويق.

٩ – إضفاء صفة المعقولية على الفعل.

١٠ – بث أثر ملهاوى .

* * *

المبحث الثامن

تطور استخدام مصادر المضحك فى الملهاة الخفيفة وملامح النمط الملهاوى

١- جنسنا اللطيف :

بالرغم من اعتماد المؤلف على مصدر المضحك اللغوى اعتماداً أساسياً، فى هذه المسرحية، إلا أنه يوظف مصادر مضحك أخرى، يمكن إيجازها فى :

أولاً : الشخصية :

يعتمد المؤلف على الشخصية وذلك بالارتكاز على مصدر (التناقض) بين جنس الشخصية والمهنة التى تمتهنها، خاصة الشخصيات النسائية، حيث نجد: مجدية وساميه وكريمه، وهن السيدات، يقمن بأعمال لا يضطلع بها سوى الرجال، فتعمل الأولى قائدة طائرة، وتعمل الثانية بالصحافة وتعمل الثالثة بالمحاماة وهى أعمال كانت تسند للرجال - وقت عرض

المسرحية عام ١٩٣٥ ، وفى الوقت الذى نجد الزوج/ مصطفى لا ينوه المؤلف عن عمله، وكأنه لايغادر المنزل، وكما ذكر الدارس من قبل، فإن الزمن قد أفقد مصدر (التناقض) مصداقيته كمضحك، حيث يزداد عدد من يقمن بأداء هذه المهن من الإناث يوماً بعد يوم، ولم يعد هذا التناقض بادياً بالوضوح الذى كان عليه وقت كتابة المسرحية .

ثانياً - الموقف :

كما يعتمد المؤلف على الموقف بوصفه مصدرا ثانوياً للإضحاك، ففى صدر المسرحية يصيح مصطفى على قائد الطائرة التى تطير فوق منزله معتقدا أنها زوجته، ولكنه يفاجأ بدخولها عليه، على النحو التالى :

مجديه : (تدخل فجأة على عجل) عنقاء فى بوزك!.. أنت قاعد تكلم مين فى الشباك ؟

مصطفى : (يلتفت إليها مبغوتاً) شرفت!؟ .. أمال مين اللى فوق فى الطياره دى اللى بتزن؟.(١٠٧) .

ومن الجلى أن الذهول المصاحب للمباغتة هو مصدر المضحك فى هذا الموقف.

ثالثا - اللغة :

وهى التى يعتمد المؤلف عليها اعتمادا أساسياً، كنوع من استخدام مصادر المضحك على النحو التالى :

١- الاستعارة المادية :

وهى الأكثر شيوعاً فى هذه المسرحية، مثل قول مصطفى لزوجته مجديه – التى تسأله عن سبب نظره خلال النافذة وصياحه منها :

«(...) أنا خلاص من يوم جوازنا ماليش علاقة بالأرض .. ولا أعرفش حد على الأرض!.. تبقى مراتى عصفوره فى السماء وأبص فى الأرض؟ أنا عينى خلاص بقت في وسط راسى»[١٠٨] .

٢- المبالغة :

وتبدو خلال الحوار التالى :

«**مجديه** : المسافة مش بعيده قوى، زى ما أنت فاكر»..

كريمة : مسافة بسيطة .. إيه مصر والعراق؟ داحنا جيران!

مصطفى : الحيط فى الحيط![١٠٩] .

وهنا يبدو مصدر المبالغة واضحاً، حيث يسخر مصطفى من تهوين مجديه قرب المسافة بين مصر والعراق بالطيران.

٣- التصوير الساخر:

ويبدو ذلك على لسان مصطفى الذى يقول لزوجته مجديه وصديقتها كريمه :

«(...) من مدة عشرين سنة بس، كانت الواحدة، منكم نهار ما تكون ناويه تركب الترمواى، وألا عربيه سوارس، تبقى قاعدة حامله همها جمعه، يومها تعطل الركاب ربع ساعة، وتتكعبل فى السلم مرتين، وملايتها تشبك مى العجل، وإن زمر الكمسارى بالصوت الحيانى وتقول: استنى يا كمسارى![١١٠] . .

ويبدو هنا التصوير الساخر واضحاً فى الصورة اللغوية التى يقولها مصطفى، وهى تعنى أن المرأة كان مكانها المنزل، ولم تكن يوماً تتخيل أن تخرج إلى معترك الحياة وتعمل فى الميادين المختلفة، بل وتزاحم الرجل فيه.

٤- التنكر:

وهى احتواء اللغة على مضمون غير مطابق للحال، ويبدو ذلك خلال الحوار التالى :

«ساميه أنت سعيد فى حياتك الزوجية ؟..

مصطفى : يعنى حضرتك مش حاضره، وشايفه كل حاجة ؟!

ساميه : أنا عايزه جواب صريح !

مصطفى : وليه بس الله لا يسيئك؟»[111] .

وهو ما يعنى محاولة إخفاء اللغة - على لسان مصطفى - للحقيقة ومراوغته فى تحديد الإجابة المطلوبة، عن طريق التنكر اللغوى .

رابعاً - الحركة :

يستخدم المؤلف الحركة مرة واحدة فقط طوال المسرحية، وذلك فى نهاية المسرحية، حيث يستسلم مصطفى تماماً لرغبة مجدية زوجته وصديقتيها اللاتى يدفعنه دفعاً خارج المنزل ليستقل الطائرة مع زوجته، ويعبر المؤلف عن ذلك خلال نص غيز كلامى داخلى يقول : «يستسلم لهن»[112] . ومصدر المضحك هنا هو (الآلية)، حيث يتشيأ مصطفى المسلوب الإرادة ويصير طيعاً لإرادة غيره .

٢- حديث صحفى :

فى مسرحية (حديث صحفى) لايستخدم المؤلف الحركة بوصفها مصدراً مضحكا، وذلك على النحو التالى :

أولا : الشخصية :

لم يعتمد المؤلف علي (النمط) كمصدر لجعل الشخصية مضحكة، وإنما اعتمد على مصدر (الذهول) للحظة كمضحك،

ويصف ذلك خلال النص غير الكلامى التالى :

«(هى) تخرج بخفة وهى ناظرة إليه باسمة، وهو لا يزال مطرقاً مفكراً ووجهه للجمهور.. تلتقى بالسكرتيرة على الباب .. تتبادلان كلمتين سرا .. تشير السكرتيرة بالموافقة.. تختفى (هى) فى جانب الباب.. تدخل السكرتيرة.. تذهب للآلة الكاتبة، تخبط عليها، يرفع رأسه ببطء، ناظراً إليها نظرة طويلة، ثم يقف بغتة بعصبية»[١١٣] . .

تقع شخصية (هو) هنا فى حالة ذهول مؤقت نتيجة لاكتشافه أن الصحفى الذى نوى التهرب من مقابلته، لم يكن سوى (هى) التى استطاعت أن تأخذ منه حديثاً صحفياً عن غير إدراك منه وأنها هى ذاتها الصحفى، وقد تمثل الذهول هنا فى إطراقته ونظره نظرة طويلة، ويتم التأكيد عليها خلال وقوفه المباغت بشكل عصبى .

ثانياً : الموقف :

استخدم المؤلف الموقف مرة واحدة طوال المسرحية يبدأ هذا الموقف بمكالمة هاتفية من مجلة (المصور) للاستفسار عن حضور صحفيها إلى (هو)، بينما ينفى هو وجود هذا الصحفى، وتكرر المجلة الاتصال بـ (هو) مرة أخرى لتؤكد له أن الصحفى موجود

عنده الآن، بينما ينفى (هو) للمرة الثانية هذا الزعم، ولكن يفاجأ (هو) أن الصحفى المقصود هو (هى) التى جاءت إليه بوصفها فتاة تريد الزواج منه، ويقوم المؤلف بالتمهيد لهذه المفارقة منذ بداية المسرحية لتتجمع فى هذا الموقف وتتكشف لـ (هو) بغتة، فتحدث هذا الأثر المضحك.

ثالثا : اللغة :

ينوع المؤلف من استثمار مصادر المضحك خلال اللغة، ويمكن عرضها على النحو التالى :

١- الاستعارة المادية :

يقول (هو): «(...) الجواز عندى زى الموت.. حد بيروح للموت برجليه؟ (...) الجواز جاير يدخل على من الباب ده»[١١٤]،. ويمثل تجسيد الموت فى شىء مادى فى هذه الاستعارة أمراً مضحكاً، وتجسيده على أنه شخص حى يتحرك أمر مضحك أيضاً.. هذا إلى جانب التشبيه غير المناسب، حيث يشبه الزواج بالموت، ومن الجدير بالذكر أن المؤلف قد كرر استخدام هذا المصدر مرتين أخريين فى ثنايا المسرحية [١١٥] .

٢- المبالغة :

ويبدو ذلك واضحاً من الحوار التالى :

«هى: لما أنت (عدو المرأة) ليه بتجيب سكرتيرة امرأة ؟

هو : أمال أجيب مين أمرمط فيه وأوريه نوم الضهر غير امرأة»[١١٦] .

إن (هو) هنا يبالغ فى استهانته بالمرأة، والتقليل من شأنها، ويبدو ذلك من استخدام كلمة (أمرمط) وتعبير (أوريه نجوم الضهر) .

٣- الآلية :

بعدما يتضح تغيير (هو) لموقفه من المرأة، بعد أن انتصرت عليه الصحفية (هى)، يدور الحوار التالى :

«**هو** : (مبغوتاً) أنت لسه هنا ؟! ..

هى : خلاص النقطة الأخيرة من الحديث يا أستاذ!.. متشكره ! ..

هو : (ناظراً إلى السماء) إنا لله وإنا إليه راجعون»[١١٧] .

صدر هذا التعبير الأخير ليعبر عن ضعفه واستكانته أمام المرأة، كما يعبر أيضاً - كما هو معروف - حين حلول حال الوفاة أو الموت.. وهو ما سبق قبلا أن عبر (هو) عن أن الزواج كالموت، مما يعنى رضوخه لفكرة الزواج، ومصدر الآلية هنا تبدو خلال التفوه بجملة مقررة فى غير سياقها .

٣- أريد هذا الرجل :

تخلو هذه المسرحية من مصدر مضحك (الشخصية)، وتعتمد اعتمادا أساسياً على مصدرى (اللغة) و(الحركة)، أما مصدر مضحك (الموقف) فلم يستخدمه المؤلف سوى مرة واحدة، ويمكن عرض ذلك على النحو التالى :

أولاً : الموقف :

بعد أن علمت (دريه) بسبب اصطحاب (نايله) لها لمكتب (فؤاد عبد اللطيف)، يسيطر عليها الخجل من سلوك صديقتها المتصف بالتهور.. ويصل هذا الإحساس إلى ذروته حينما تهمس لها (نايله) قائلة :

«**نايله :** (تهمس وهى ترشف الليموناده) ما كل هذا الخوف؟ أأنت التى ستطلين يده أم أنا ؟! ..

دريه : (هامسه وهى تنظر بعين خاطفة إلى الخادم المنتظر الكوبه) هس!.. ياللخجل ..

نايله : (تضحك وتعطى الكوبه للخادم فينصرف بها) منظرك مضحك للغاية»..(١١٨) .

ويكمن المضحك هنا فى العناصر التى يتألف منها الموقف مجتمعة ومصدر المضحك هنا (التصلب) الذى تصاب به (دريه)

والذى يمنعها من القدرة على مجاراة (نايلة) بوساطة الهمس .

ثانيا - اللغة :

وفيها يستخدم المؤلف مصدرين من مصادر المضحك هما :

١- المفارقة :

تقول (نايله) لفؤاد :

«**نايله :** (باسمة) مهلاً .. إنه لايمكن أن يقول ذلك

فؤاد : لأنه مغفل ..

نايله : بل لأنه فقط لم يعرف بعد أصل الموضوع.».[١١٩] .

وأساس المفارقة هنا أن (فؤاد) لايعلم أن الذى يسببه هو نفسه، ويتكرر استخدام نفس المصدر مرة أخرى»[١٢٠] .

٢- الاستعارة المادية :

تقول (نايله) لـ (فؤاد) :

«**نايله:** لابد من امرأة تهبط عليك وتمسك بزمامك لتريحك لحظة، وتمسح عنك العرق، وتقدم إليك قليلاً من الماء وحفنة من السكر .

فؤاد : ثم تركبنى بعد ذلك»[١٢١] .

ثالثا : الحركة :

وفيها أيضا يستخدم المؤلف ثلاثة من مصادر المضحك هى :

١- التكرار:

بعد أن تعلم (دريه) بمقصد (نايله) من مجيئها إلى مكتب (عبد اللطيف) المحامى لا تستطيع المكوث بالمكتب، ويتكرر وقوفها لتنصرف أكثر من مرة، وفى كل كرة تجلسها (نايله) ثانية[١٢٢] .

٢- الآلية:

يعبر المؤلف عنها بواسطة نص غير كلامى يقول :

«تسلم (يقصد دريه) وتخرج مسرعة كالخجلة»[١٢٣] .

وهنا يبدو الخجل مسيطراً على (دريه) إلى الدرجة التى لايجعلها تستطيع فرض سيطرتها هى عليه، مما يجعلها تتحرك بشكل آلى قاصدة الهرب من هذا الموقف، وقد كرر المؤلف هذا المصدر مرة أخرى فى موضع آخر[١٢٤] .

٣- التصلب:

ما إن يستدعى (فؤاد) وكيل المكتب عبر الجرس الكهربائى، ويطلب منه إحضار المأذون، يقول المؤلف :

«تسقط الملفات من يد وكيل المكتب وهو يحملق فيهما دهشة وتنزل الستار»[١٢٥] .

ويعبر سقوط الملفات من يد وكيل المكتب عن حال التصلب التى أصيب به من هول مفاجأته من طلب فؤاد المحامى المباغت.

* * *

٤- لاتبحثى عن الحقيقة :

لم يعتمد المؤلف على (الموقف) و(الحركة) ضمن مصادر المضحك، ويمكن توضيح ذلك خلال مايلى :

أولا : الشخصية :

الشخصية هى مصدر المضحك الأساسى فى مسرحية (لاتبحثى عن الحقيقة)، وكما سبق، لم يعتمد المؤلف على النمط، وإنما على بعض السمات اللحظية، على النحو التالى :

١- التنكر :

تقول الزوجة لزوجها فى صدر المسرحية :

«فى إمكانك أن تطمئن إلى أنى لم أقرأ هذه الخطابات وإن كانت الأمانة تدعونى إلى الاعتراف بأن بصرى وقع عفواً على كلمة (عزيزتى) ...».[١٢٦] .

ويتجلى للباحث هنا أن الزوجة تتنكر أمام الزوج من حيث معرفتها بمضمون الرسائل وهى تدعى أنها وجدتها صدفة فى جيبه. فى حين أنها تعلم تفاصيل هذه الرسائل والتعبيرات التى

تشتمل عليها، ومن الجدير بالذكر أن المؤلف قد استثمر هذا المصدر المضحك - ضمن الشخصية - ثلاث مرات أخر فى مواضع مختلفة فى المسرحية[١٢٧] .

٢- الآلية :

وقد بدا هذا المصدر مرة واحدة فى شخصية الزوج خلال حواره مع زوجته :

«**الزوجة** : ولماذا تمزقها (تقصد الرسائل) كان الواجب أن ترسلها إلى من كتبتها لها!..

الزوج : وقد أرسلت.. أعني.. هذه فى الحقيقة مسودات!»[١٢٨].

ويتجلى مصدر (الآلية) هنا فى عدم سيطرته على مقولته (وقد أرسلت) مما دعاه إلى الزعم بأن هذه الرسائل ماهى إلا مسودات .

ثانياً : اللغة :

يستخدم المؤلف مصدر المضحك اللغوى مرة واحدة طوال المسرحية، بوساطة مصدر (المبالغة) الذى يبين خلال الحوار التالى :

«**الزوجة** : من هذه المرأة ؟

الزوج : راقصة !

الزوجة : راقصة! .. وكيف هى ؟

الزوج : تافهه !

الزوجة : جميلة ؟

الزوج : لا أظن!. إنما هى نزوة من نزواتنا معشر الرجال، كلما ارتفعنا فى أذواقنا، وسمونا فى عواطفنا، اشتقنا فى لحظات قصار إلى الهبوط كالذباب على المزابل والأقذار..(١٢٩) .

يبين للباحث أن فى التهوين المعتمد والمبالغة فى تصوير ضعة المرأة التى أرسل لها رسائله ما يمكن أن يجعل ردود الزوج مضحكة .

* * *

٥- أصحاب السعادة الزوجية :

فى مسرحية (أصحاب السعادة الزوجية)، يستخدم المؤلف مصادر المضحك على النحو التالى :

أولا : الشخصية :

وخلالها يتم استثمار مصادر المضحك التالية :

١- التنكر:

ويبدو مصدر (التنكر) واضحاً على لسان حسنى خلال الحوار التالى :

«عليه : (...) إن المعروف عن صلاح أنه فى منتهى الإستقامة.. وأنه لايقل فى الإستقامة عن زوجي .

حسنى : (محتجاً) ومن قال لك إنى مستقيم!.».[130] .

٢- التناقض :

وهو مصدر رئيسى خلال الشخصية، ويبدو ذلك من تكوين الشخصيات الفاعلة في المسرحية موضع التناقض، إذ نجد صلاح الزوج الهادىء الرزين متزوجاً من تحيه الغيور، بينما حسنى زوج يجب أن تغار عليه زوجته بينما هى هادئة واثقة فى سلوكه.. وخلال المواقف الملهوية المتتالية، يضع المؤلف شخصيتى صلاح وحسنى أمام قضية واحدة هى الغيرة الزوجية، فنرى صلاح فى ضجر بينما يتحسر حسنى أن زوجته لاتغار عليه .

٣- المفارقة :

وهى ما يبنى عليها المؤلف عقدة المسرحية، إذ إن تحيه قانعة بالحلم الذى رأته ليلة البارحة من أن فرح الليلة سوف تغنى فيه المطربة نهاد التى سوف يغازلها صلاح – زوج تحيه .وتنكشف المفارقة فى نهاية المسرحية، حيث تستعلم أختها علية – بوساطة الهاتف – عمن سيحيى حفل الليلة، فتعرف أنه صالح عبد الحى،

وتمثل هذه المفارقة فى ما بين قناعات تحيه وحقيقة الأمر محكاً مضحكا، يختتم به المؤلف مسرحيته .

ثانياً : الموقف :

وفيه يستثمر المؤلف مصدراً مضحكاً أسياسياً هو مصدر (المفارقة) الذى يبين خلال الحوار التالى :

«تحية : أفصح ...

صلاح : (متردداً) صديقتك ..

تحيه : صديقتى من ؟ ..

صلاح : التى خاطبتنى بالتليفون ..

تحيه : ماذا تقول ؟

صلاح : أو لا تعرفين شيئاً عن هذا الموضوع ؟! ..

تحيه : وكيف تريد منى أن أعرف ؟.. هل أخبرتنى أنت به ؟..

صلاح : (كالمخاطب نفسه) آه.. انزلقت قدمى وانتهى الأمر»..[١٣١] .

ويبين مصدر (المفارقة) هنا اعتقاد صلاح أن زوجته ربما تكون هى مدبرة المكالمة الهاتفية. وبعد تردد، يصارحها بأمر هذه المكالمة، ولكنه يكتشف أن زوجته لم تكن هى المدبرة، ولم تكن تعلم شيئاً عن هذا الموضوع، ولكن يكتشف صلاح ذلك بعد أن يكون قد فضح أمره بنفسه أمام زوجته .

ثالثا - اللغة :

تحتوى المسرحية على مصدرين مضحكين ضمن اللغة، أولهما (الاستعارة المادية) الذى يبدو خلال قول صلاح :

«**صلاح** : (...) لا فائدة مادامت الثقة معدومة .. حياتنا الزوجية يا تحيه تعسه.. مريضة.. تعانى فقراً شديداً، ونقصاً خطيراً فى فيتامين اسمه الثقة.. لو استطعت فقط أن تحصلى لى منه على ذرة.. حبة.. جرام.. جرام ثقة! ..».[١٣٢] .

يتمثل هذا المصدر فى خلط ماهو مادى (فيتامين .. حبة.. ذرة.. جرام) بما هو معنوى (الثقة) فى تشبيه واحد، حيث يشبه الثقة المعنوية بمشبه مادى هو الفيتامين .

والمصدر الثانى هو (التصلب) اللغوى، وهو ما يدور خلال الحوار القائم بين عليه وزوجها حسنى :

«**عليه** : إذن لماذا أنا مصيبة ؟! ..

حسنى : لأنك .. لأنك.. ماذا أقول يا ناس؟.».[١٣٣] .

فالتصلب اللغوى هنا يبدى عجز المتكلم عن استحضار مفردات لغوية تعبر عن حاله، وتصير اللغة شيئاً صلباً لايفضى إلى معنى .

ملامح النمط الملهاوى :

يعرف د. إبراهيم حماده الملهاة الخفيفة Light Comedy بقوله:

«نوع من الملاهى البسيطة يستهدف بعث أحاسيس الفرح والانبساط فى نفسية المشاهد. إنها تمتعه فى خفة، ولا تحاول أن تهز مشاعره العميقة، أما من الناحية الحرفية فهى لا تتعمق تصوير الشخصيات، ولا فلسفة الأحداث، ولا تثقل الكلمات بالمعانى الكبيرة، ولا حتى بالفكاهة الذهنية»..(١٣٤) .

ويلاحظ الباحث أن مسرحيات: (جنسنا اللطيف) و(حديث صحفى) و(أريد هذا الرجل) و(لا تبحثى عن الحقيقة) و(أصحاب السعادة الزوجية) تعتمد – باستخدام مصادر المضحك – على بعث أحاسيس مفرحة أو مجرد بعث حال الابتسام، كما أن شخصياتها مسطحة لا تاريخ لها ولا تصل إلى تكوين النمط الجاهز بل هى أدعى لوصفها بأنها مجرد حالات إنسانية غير متطورة ولا عميقة الأبعاد.. ويعد تصوير الشخصية فيها قاصراً على أحد وجوهها المشابهة للقناع ذى التصوير الثابت البسيط، كما أن الحدث الملهاوى فيها عبارة عن موقف رئيسى بسيط خال من أى طرح فلسفى كونى، ويتصف حوارها جميعاً

ببساطة التركيب ويسر الألفاظ ذات الدلالات المحددة والتى تبتعد عن أى ظلال من المعنى المركب، وربما يكون قالب المسرحية ذات الفصل الواحد قد ساعد المؤلف على أن تكون هذه المسرحيات ذات شخصيات مسطحة من حيث التصوير، وأحداثها بسيطة من حيث عناصر الفعل فيها، وبساطة لغتها. كما يعزى الباحث طريقة استخدام/ إنشاء المضحك فيها إلى طبيعة النمط الملهاوى المشتمل على هذه المواصفات، فقد إعتمد المؤلف على استخدام مصادر الشخصية، الموقف، اللغة والحركة فى المسرحية الأولى (جنسنا اللطيف)، وفى المسرحية الثانية (حديث صحفى) اكتفى بالشخصية والموقف واللغة، وفى المسرحية الثالثة (أريد هذا الرجل) أعاد استخدام الحركة إلى جانب الشخصية والموقف واللغة، وفي المسرحية الرابعة (لاتبحثى عن الحقيقة) اكتفى بمصدرى الشخصية واللغة، ثم أضاف إليهما الموقف فى المسرحية الخامسة. وإلى جانب ذلك، قصد المؤلف إلى: التناقض، الذهول، الاستعارة المادية، التصوير الساخر، التنكر، الآلية، المفارقة، والتصلب خلال المسرحيات المذكورة .

ومن الجـدير بالذكـر أن مـصـادر المضـحك هذه لا تزيـد عن إثارة الضحك الخفيف أو حد الابتسام؛ وهى تتناول فى مجملها محـتوى أسـاسى يتـعلق بالعـلاقـة الزوجيـة، ويعزى البـاحث استخدام المؤلف للغة العربية الفصحى - فى هذه المسرحيات - إلى طبيـعة نمط الملهاة الخـفيفة الذى لا يقصد إلى الدغدغة الانفعالية فى الضحك التى تتطلب لغة دارجة يتكلم بها الناس فى حياتهم اليومية .

* * *

خاتمة الفصل الثانى

مما تقدم يمكن القول، إن الملهاة الخفيفة قد شهدت تطوراً ملحوظاً من حيث تقنية كتابتها، فمن حيث حبكتها استطاع المؤلف أن يتجاوز بعض الأخطاء الحرفية التى وقع فيها عند كتابة مسرحياته المبكرة فى هذا النمط، إذ تجاوز خطأ اعتراض خط الفعل/ المناقشة بحوار سردى لايساهم فى تطوير حركته، كما حدث فى مسرحية (جنسنا اللطيف)، إلى جانب تجاوز المؤلف لخطأ إنهاء الملهاة بنهاية مفتعلة - خارجة عن سياق الفعل - وهو ما تكرر فى ملهاتى (جنسنا اللطيف) و(لاتبحثى عن الحقيقة)، ولم يتكرر فى الملاهى التالية، ومن الجدير ذكره أن حبكة الملهاة الخفيفة عند توفيق الحكيم - كما تتمثل فى النماذج المختارة هنا - تعالج فعلاً ممثلاً فى المناقشة، كما أن موضوع هذه الملاهى لايخرج عن العلاقة التى تربط الرجل وزوجه خلال مواقف ملهاوية مختلفة .

ومن حيث توظيف الشخصية والحوار، انتهى الباحث إلى أن الملهاة الخفيفة قد حظيت بتطور واضح، ففى (جنسنا اللطيف) أوجد المؤلف شخصيتين لا ضرورة لهما، مما أضعف من قوة تطور الفعل/ المناقشة وأصابته بالترهل فى مواضعهما، ولم يكرر المؤلف هذا الخطأ التقنى، وتفاداه فى ملهاة (حديث صحفى) حيث أفاد من الشخصية الثانوية فيها لخدمة الفعل الدرامى، وفى مسرحية (أريد هذا الرجل) زاد المؤلف من عدد الشخصيات الثانوية الموظفة ليعطى طابع مشاكلة الواقع، ويضفى على الفعل مبدأ المعقولية، وفى ملهاة (لاتبحثى عن الحقيقة) يستطيع المؤلف أن يتخلص من الشخصيات الثانوية دون خلل، وفى ملهاة (أصحاب السعادة الزوجية) يعيد المؤلف الشخصية الثانوية ليفيد منها فى التوظيف الفنى والفكرى، إضافة إلى توظيفها درامياً، ولعل جودة تكثيف عدد الشخصيات يعود إلى حرص توفيق الحكيم على الالتزام بالفهم العام لتقاليد كتابة المسرحية ذات الفصل الواحد التى تتقيد بمحدودية عدد شخصياتها.

أما الحوار، فقد حرص المؤلف عليه منذ الملهاة الأولى، والتفاته إلى علاقة موضوع المسرحية بلغتها، إذ فرض موضوع

ملهاة (جنسنا اللطيف) التى تتعرض لتحرر المرأة المصرية إلى معالجتها لغوياً بالعامية المصرية لخصوصية جغرافيا الأحداث، وقد تخلص من العامية المصرية تماماً وصاغ ملاهيه الأربع التالية باللغة العربية الفصحى لعمومية الموضوع وعدم اقتصاره على البيئة المصرية .

ومن حيث الزمن، لعب الزمن أدواراً وظيفية محددة فى الملاهى الخمس، وهذه الأدوار الوظيفية - حسب تسلسل النصوص - هى :

١- بناء مرحلة التمهيد للحدث الدرامى ،

٢- مشاكلة الواقع ،

٣- التمهيد لموقف درامى تال،

٤- إثارة الضحك،

٥- إضفاء صفة المعقولية على الفعل الدرامى .

أما النصوص غير الكلامية (الخارجية والداخلية)، فقد أهمل المؤلف استخدام النص غير الكلامى الخارجى فى ملهاة (حديث صحفى)، كما أهمل النصوص غير الكلامية الداخلية فى ملهاة (لاتبحثى عن الحقيقة)، وانتهى الباحث إلى أن النصوص الكلامية (الخارجية والداخلية) قد لعبت عشر وظائف درامية

وفنية محددة هى :

١- الكشف عن جوانب الشخصية .

٢- الترشيح لموقف درامى تال .

٣- تحديد الشخصيات المتكلمة والمتكلم إليها.

٤- تحديد الشخصيات المتواجدة فى المنظر المسرحى .

٥- تحديد المنظر المسرحى .

٦- تحديد المعنى .

٧- إنشاء مفارقة درامية.

٨- إثارة التشويق .

٩- إضفاء صفة المعقولية على الفعل .

١٠- بث أثر ملهاوى .

ومن الجدير ذكره، أن المؤلف لم يعمد إلى إنشاء نصوص غير كلامية (خارجية وداخلية) لا لزوم لها منذ الملهاة الأولى حتى المهاة الأخيرة، مما يعنى أن حرفية الملهاة - من حيث نصوصها غير الكلامية - كانت منضبطة منذ البداية، وقد حظيت بتطور ملحوظ فى تنويع التوظيف الدرامي والفنى من ملهاة إلى أخرى.

أما من حيث استخدام المضحك فى الملهاة الخفيفة، فقد خلص الباحث إلى أن النماذج الملهاوية المختارة كشفت عن أن

توفيق الحكيم نوع فى استخدام مصادر المضحك فى ملهاة (جنسنااللطيف) فاستخدم المضحك الناتنج عن الشخصية والموقف واللغة والحركة، وفى ملهاة (حديث صحفى) اكتفى بالشخصية والموقف واللغة، وفى ملهاة (أريد هذا الرجل) أعاد استخدام الشخصية والموقف واللغة والحركة، وفى ملهاة (لاتبحثى عن الحقيقة) اكتفى المؤلف بالشخصية واللغة، وأضاف إليهما الموقف فى ملهاة (أصحاب السعادة الزوجية)، أما مصادر المضحك فقد حظيت بتنوع ملحوظ خلال الملاهى الخمس، فاستخدم المؤلف: التناقض، الذهول، الاستعارة المادية، المبالغة، التصوير الساخر، التنكر، الآلية، المفارقة، والتصلب .

أما من حيث النمط الملهاوى، فقد لاحظ الباحث أن الملهاة الخفيفة عند توفيق الحكيم قد اتسمت ببساطة الأحداث وسطحية تصوير الشخصيات ومباشرة الدلالات اللغوية، كما لاحظ أن الحدث الدرامى تم التعبير عنه بتقنية المناقشة فى أغلب الملاهى، وبذا، يمكن القول إن الملهاة الخفيفة قد حظيت - عند توفيق الحكيم - بتطور تقنى واضح منذ الملهاة الأولى حتى الأخيرة .

* * *

هوامش الفصل الثانى

(١) د. محمد زكى العشماوى : «البناء الدرامى لمسرح الحكيم. فى : توفيق الحكيم .. الأديب .. المفكر – الإنسان». القاهرة : المركز القومى للآداب، ١٩٨٨، ص ١٨.

(٢) جازيه فرفانى : مرجع سابق. ص ٤٨٦.

(٣) توفيق الحكيم : زهرة العمر، مرجع سابق ص ٧٠، ٧١.

(٤) المرجع السابق. ص ٦٤، ٦٥.

(٥) المرجع السابق. ص ٩٠ – ٩١.

(٦) نفس المرجع السابق. ص ١٠٨.

(٧) انظر – توفيق الحكيم : وثائق من كواليس الأدباء. كتاب أخبار اليوم. عدد (١٢٠). القاهرة : مؤسسة أخبار اليوم، فبراير ١٩٧٧، ص ص ١٣٠ : ١٤٣.

(٨) توفيق الحكيم : سجن العمر. مرجع سابق. ص ٢٢١، ٢٢٢.

(٩) توفيق الحكيم : زهرة العمر. مرجع سابق. ص ٤٤. ٤٥.

(١٠) فتحى الإبيارى : مرجع سابق. ص ١٧٦، ١٧٧.

(١١) توفيق الحكيم «سجن العمر». مرجع سابق. ص ٢٦٣.

(١٢) انظر – توفيق : الحكيم : وثائق من كواليس الأدباء. مرجع سابق. ص ٩٥.

(١٣) انظر – المرجع السابق ص ص ٩٦ – ٩٩.

(١٤) انظر – المرجع السابق ص ص ١١٣ – ١١٥.

(١٥) فتحى الإبيارى : مرجع سابق، ص ١٧٧.

(١٦) انظر – توفيق الحكيم : وثائق من كواليس الأدباء، مرجع سابق. ص ص ١١٩ – ١٢٧.

(١٧) توفيق الحكيم، سجن العمر، مرجع سابق. ص ٢٢٤، ٢٢٥.

(١٨) انظر – توفيق الحكيم : زهرة العمر، مرجع سابق ص ١٩٥.

(١٩) د. محمد مندور : الأدب وفنونه. مرجع سابق، ص ١١٧.

(٢٠) إسلن، مارتن : مجال الدراما. ترجمة : سباعى السيد – القاهرة : منشورات مهرجان القاهرة الدولى الرابع للمسرح التجريبى، ١٩٩٢، ص ٣٥.

(٢١) انظر – فؤاد دواره : مسرحيات توفيق الحكيم – ١ – المسرحيات المجهولة – مرجع سابق، ص ص ٢٩١ – ٢٩٢.

(٢٢) د. سامي منير حسين : المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية بين الفن والنقد السياسي والاجتماعي. الجزء الثاني. الإسكندرية : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨، ص ١٤، ١٥.

(٢٣) توفيق الحكيم : قلت ذات يوم . كتاب اليوم. عدد (٢٣) – القاهرة : مؤسسة أخبار اليوم، أغسطس ١٩٧٠. ص ٥٣، ٥٤.

(٢٤) محمود أمين العالم : توفيق الحكيم .. مفكرا وفنانا – القاهرة : دار شهدى للنشر، ١٩٨٤. ط-٢. ص ٩٦.

(٢٥) توفيق الحكيم : قلت ذات يوم، مرجع سابق. ص ١١١.

(٢٦) فتحى الإبيارى : مرجع سابق. ص ١٧٧، ١٧٨.

(٢٧) توفيق الحكيم : سجن العمر، مرجع سابق، ص ٢٦٩.

(٢٨) د. على الراعى : توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر. مرجع سابق، ص ٦٠.

(٢٩) توفيق الحكيم : بجماليون . (المقدمة) القاهرة : مكتبة مصر، د. ت. ص ١١، ١٣

(٣٠) انظر – ستانسلافسكى، قسطنطين : تشيخوف فى المسرح الفنى، ذكريات. فى : أنطون تشيخوف. مؤلفات مختارة ترجمة : أبو بكر يوسف. مج ٤ – موسكو : دار رادوغا، ١٩٨٣. ص ص ٥ : ٣٨.

(٣١) انظر. فؤاد دواره : مسرح توفيق الحكيم «١» المسرحيات المجهولة، مرجع سابق ص ٢٩٢.

(٣٢) لنداو، يعقوب : دراسات فى المسرح والسينما عند العرب، ترجمة : أحمد المغازى. – القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، ص ٢٣٧ / حاشية.

(٣٣) د. محمد حمدى إبراهيم : دراسة فى نظرية الدراما الإغريقية. – القاهرة : دار الثقافة، ١٩٧٧. ص ١٦٢.

(٣٤) لنداو، يعقوب : مرجع سابق.م ص ٢٣٦.

(٣٥) رجاء النقاش : فى أضواء المسرح، سلسلة (اقرأ). عدد (٢٧). – القاهرة دار المعارف، ١٩٦٥، ص ٧٥.

(٣٦) د. محمود حامد شوكت : الفن المسرحي فى الأدب العربى الحديث. – القاهرة : دار الفكر العربى، ١٩٧٠، ص ١٦٥.

(٣٧) انظر – توفيق الحكيم : مسرح المجتمع، مرجع سابق. ص ٦.

(٣٨) انظر – Beckson, K- Ganz, A: Literary Terms Dictionary. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975. p. 169.

(٣٩) انظر – د. محمد يوسف نجم : المسرحية فى الأدب العربى الحديث (١٨٤٧ – ١٩١٤)، بيروت : دار الثقافة، د. ت. ص ٨٠ – ٨٢.

(٤٠) انظر – فويديش، مانفريد – لنداو، جاكوب : المسرح الشعبى العربى فى القاهرة سنة ١٩٠٩– سلسلة النشرات الإسلامية : عدد ٣٨ – بيروت : المعهد الألمانى للأبحاث الشرقية، ١٩٩٣، ص ص ٩٢ – ٤٧٨.

(٤١) لويس، رولاند : مسرحية الفصل الواحد (دراسة). ترجمة : سعد الحسينى. فى مجلة (الثقافة الأجنبية)، بغداد : وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٠. ص ٧.

(٤٢) المرجع السابق ص ٥.

(٤٣) المرجع السابق، ص ٦.

(٤٤) نفس المرجع السابق. ص ٧.

(٤٥) المرجع نفسه. ص ٨.

(٤٦) كريفش، ستورات : صناعة المسرحية. ترجمة : معتصم الدباغ – بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٦، ص ٢٩.

(٤٧) دين، ألكسندر : أسس الإخراج المسرحى. ترجمة : سعدية غنيم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢. ص ١٧.

(٤٨)د. على الراعى : فن المسرحية، سلسلة (كتب للجميع). عدد (١٤٦) – القاهرة، دار التحرير، نوفمبر ١٩٥٦. ص ١١٣.

(٤٩) توفيق الحكيم : المسرح المنوع، مرجع سابق. ص ٦٩٧.

(٥٠) لنداو، يعقوب : مرجع سابق . ص ٢٣٩.

(٥١) انظر – توفيق الحكيم : المسرح المنوع، مرجع سابق. ص ٧٢٢.

(٥٢) انظر – فتحى الإبيارى : مرجع سابق. ص ص ١٠٣ – ١١٤.

(٥٣) د. رشاد رشدى : ماهو الأدب. القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٠. ص ١٩، ٢٠.

(٥٤) محمد حمدى إبراهيم : مرجع سابق. ص ١٦٢.

(٥٥) د. سهير القلماوى : توفيق الحكيم وأدبه المسرحى. فى : مجلة الهلال - عدد خاص عن توفيق الحكيم، القاهرة : دار الهلال، فبراير ١٩٦٨. ص ٢٧.

(٥٦) د. محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم، مرجع سابق. ص ١٣٥.

(٥٧) دين، ألكسندر : مرجع سابق، ص ٢٠.

(٥٨) انظر - د. على الراعى : فن المسرحية، مرجع سابق. ص ١١٣.

(٥٩) انظر - لويس، ب، رولاند : مرجع سابق. ص ٥.

(٦٠) انظر - المرجع السابق. ص ٨.

(٦١) المرجع السابق، ص ٨.

(٦٢) د. على الراعى : فن المسرحية، مرجع سابق. ص ١١٣.

(٦٣) توفيق الحكيم : مسرح المجتمع، مرجع سابق. ص ٢٣٧.

(٦٤) المرجع السابق، ص ٢٤١.

(٦٥) المرجع السابق. ص ٢٣٨.

(٦٦) انظر - نفس المرجع السابق. ص ٢٣٩.

(٦٧) توفيق الحكيم : المسرح المنوع، مرجع سابق. ص ٦٩٢.

(٦٨) المرجع السابق. ص ٦٩٥.

(٦٩) المرجع السابق، ص ٦٩٢.

(٧٠) المرجع السابق، ص ٦٩٢.

(٧١) المرجع نفسه، ص ٦٩٤.

(٧٢) انظر : المرجع السابق، ص ٦٩٤.

(٧٣) المرجع السابق، ص ٦٩٥.

(٧٤) انظر : المرجع السابق، ص ٦٩٥، ص ٦٩٧.

(٧٥) المرجع السابق، ص ٦٩٣.

(٧٦) انظر : المرجع السابق، ص ٦٩٩.

(٧٧) المرجع السابق، ص ٦٩٢.

(٧٨) المرجع نفسه، ص ٦٩٣.

(٧٩) المرجع السابق، ص ٦٩٣.

(٨٠) المرجع نفسه، نفس الموضع السابق.

(٨١) المرجع السابق، ص ٧٠٧.

(٨٢) المرجع السابق، ص ٧٢٢.

(٨٣) انظر : المرجع السابق، ص ٧٢٩ - ٧٣٠.

(٨٤) المرجع نفسه، ص ٧٢٩.

(٨٥) المرجع السابق، ص ٧٢٢.

(٨٦) نفس المرجع السابق، ص ٧٢٣.

(٨٧) المرجع نفسه، ص ٧٢٤.

(٨٨) المرجع السابق، ص ٧٢٦.

(٨٩) نفس المرجع السابق، ص ٧٣٢.

(٩٠) المرجع نفسه، ص ٧٣.

(٩١) المرجع السابق، ص ٧٢٣.

(٩٢) نفس المرجع السابق، ص ٧٢٩.

(٩٣) المرجع نفسه، نفس الموضع السابق.

(٩٤) المرجع السابق، ص ٧٢٢.

(٩٥) المرجع نفسه، ص ٧٣٢.

(٩٦) توفيق الحكيم : مسرح المجتمع - مرجع سابق، ص ٢٣٧.

(٩٧) انظر - المرجع السابق - نفس الموضع السابق.

(٩٨) المرجع السابق، ص ٢٣٦.

(٩٩) المرجع السابق، الصفحة المشار إليها، ويضع الباحث أرقام صفحات النصوص غير الكلامية المشار إليها عقبها مباشرة دون هوامش.

(١٠٠) توفيق الحكيم : المسرح المنوع. مرجع سابق. ص ٧٩٦.

(١٠١) المرجع السابق. ص : ٧٩٤.

(١٠٢) المرجع السابق . ص : ٧٩٨.

(١٠٣) المرجع نفسه. ص : ٧٩٩.

(١٠٤) المرجع نفسه. ص ٧٩٤.

(١٠٥) توفيق الحكيم : مسرح المجتمع. مرجع سابق. ص : ٨٥.

(١٠٦) المرجع السابق. ص : ٨٦.

(*) يشير الباحث إلى رقم الصفحة المقتبس منها النص من المرجع السابق أولا بأول.

(١٠٧) توفيق الحكيم: المسرح المنوع. مرجع سابق. ص : ٦٩٤ - ٦٩٥ .

(١٠٨) المرجه السابق. ص : ٦٩٤ .

(١٠٩) المرجع نفسه. ص : ٦٩٨ .

(١١٠) المرجع السابق . ص : ٦٩٩ .

(١١١) المرجع السابق. ص : ٧٠٥ .

(١١٢) المرجع السابق . ص: ٧٠٧ .

(١١٣) المرجع السابق . ص : ٧٣١ .

(١١٤) المرجع السابق. ص : ٧٢٣ .

(١١٥) انظر - المرجع السابق. ص : ٧٢٥، ٧٢٦ .

(١١٦) المرجع السابق . ص ٧٢٨.

(١١٧) نفس المرجع السابق. ص: ٧٣٢ .

(١١٨) توفيق الحكيم: مسرح المجتمع. مرجع سابق. ص: ٢٤٠ - ٢٤١ .

(١١٩) المرجع السابق. ص ٢٤٩ .

(١٢٠) انظر - نفس المرجع السابق. ص ٢٤٦ .

(١٢١) المرجع السابق. ص ٢٤٧ .

(١٢٢) انظر - المرجع نفسه. ص ٢٣٧ .

(١٢٣) المرجع السابق. ص : ٢٤٢ .

(١٢٤) انظر : المرجع السابق، ص ٢٥٠ .

(١٢٥) المرجع السابق. ص : ٢٥١ .

(١٢٦) توفيق الحكيم : المسرح المنوع، مرجع سابق. ص: ٧٩٤.

(١٢٧) انظر : المرجع السابق. ص : ٧٩٤، ٧٩٧، ٧٩٩.

(١٢٨) المرجع السابق. ص : ٧٩٥ .

(١٢٩) المرجع نفسه. ص : ٧٩٩ .

(١٣٠) توفيق الحكيم : مسرح المجتمع. مرجع سابق.ص: ٨٩.

(١٣١) المرجع السابق. ص : ٩٩ - ١٠٠ .

(١٣٢) المرجع السابق. ص : ١٠٢ .

(١٣٣) المرجع نفسه. ص : ٩٨ .

(١٣٤) د. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية - القاهرة : دار المعارف، د. ت. ص : ٢٥٦ .

الفصل الثالث

ملامح التطور التقنى لملهاة الموقف

(١٩٥٠ - ١٩٦٠)

مدخل :

توفيق الحكيم والكتابة للمسرح الجاد

(١٩٥٠ - ١٩٦٠)

ظل توفيق الحكيم يكتب المسرحية عامى ١٩٥٠ و١٩٥١، وخلال هذين العامين كتب أربع عشرة مسرحية، يقع أغلبها فى حيز الفصل الواحد .

وفيما يلى بيان بهذه المسرحيات :

م	السنة	اسم المسرحية	النوع الدرامي	عدد الفصول	اللغة	ملاحظات
١	١٩٥٠	أريد أن أقتل	ملهاة	١	فصحى	مثلت على المسرح عام ١٩٦٩
٢	١٩٥٠	بين يوم وليلة	ملهاة	١	فصحى	مثلت على المسرح عام ١٩٦٩
٣	١٩٥٠	عمارة المعلم كندوز	ملهاة	١	فصحى	مثلت على المسرح عام ١٩٥٤
٤	١٩٥٠	لو عرف الشباب	دراما	٤		مثلت بعنوان (عودة الشباب) على المسرح القومي موسم ٧٤ – ١٩٧٥، من إخراج عبد الرحمن أبو زهره[١] .
٥	١٩٥٠	ساحرة	دراما	١	فصحى	....
٦	١٩٥٠	أعمال حرة	ملهاة	١	فصحى	....

٧	١٩٥٠	الجياع	دراما	١	فصحى	مثلت على المسرح عام ١٩٦٥
٨	١٩٥٠	مفتاح النجاح	ملهاة	١	فصحى	....
٩	١٩٥٠	الرجل الذى صمد	دراما	١	فصحى	....
١٠	١٩٥٠	أغنية الموت	دراما	١	فصحى	مثلت على المسرح عام ١٩٦٦ وأنتجها التليفزيون المصرى أوائل السبعينيات سيناريو وأغانى: عبد الرحمن الأبنودى حوار: توفيق الحكيم (بالعامية). مونتاج كمال أبوالعلا إخراج: سعيد مرزوق بطولة: فاتن حمامه وكريمة مختار.

١١	١٩٥٠	لكل مجتهد نصيب	ملهاة	١	فصحى	....
١٢	١٩٥٠	دقت الساعة	دراما	١	فصحى	....
١٣	١٩٥١	الشيطان فى خطر	دراما	١	فصحى	....
١٤	١٩٥١	بين الحرب والسلام	دراما	١	فصحى	.... (٢)

ويوضح الجدول السابق أن مسرحية واحدة من بين الأربع عشرة مسرحية تنتمى للمسرحيات متعددة الفصول، أما باقى المسرحيات فتنتمى للمسرحية ذات الفصل الواحد. كما يتضح أن ثمانى مسرحيات تنتمى لعالم الدراما، بينما تنتمى ست مسرحيات لعالم الملهاة .. كما يتضح أن ثمانى مسرحيات - دارمية وملهوية - لم تمثل على المسرح أو التليفزيون، بينما حظيت ست منها بالتمثيل. ومن الملاحظ أيضاً أن جميع المسرحيات قد صيغت فى اللغة العربية الفصحى، وهو أول ملمح يشى بانتماء هذه المسرحيات إلى مسرح توفيق الحكيم الجاد

الذى يطلق عليه أحد الباحثين اسم المسرحية التجريدية أو الرمزية حيث يصفه بقوله :

«وسعى إلى مزج المسرحية المحلية والقومية بالرمزية كاتب هو توفيق الحكيم، على أنه لجأ إلى مزج تحليل الأهواء الكامنة والباطنة وراء المظهر بلون رمزى تجريدى يمثل فكرة عامة. وقد تطور فن هذا الكاتب فى هذا الاتجاه فى خلال المجموعات المسرحية التى نشرها وفيها مقومات أساسية (...) : من استعداد فنى صقلته الدراسة الكلاسيكية، ووجهته نحو التفكير الفلسفى الرمزى التجريدى، ودراسة للمسرح قوت إحساسه بما هو مسرحى مثير»[٣].

وقد ذكر الباحث - فى مدخل الفصل الثانى - أن هناك عوامل كثيرة دفعت توفيق الحكيم إلى الكتابة فى هذا الاتجاه، مما جعله يتطور فى إجادته .. وإن كان يعتورها بعض العيوب العامة التى يلخصها د. محمد مندور بقوله :

«فتوفيق الحكيم يقيم هذه المسرحيات على فروض وخلق القضايا مع قيم مضادة وإذا كان الحكيم قد برع فى وضع هذه الفروض وخلق القضايا الفكرية، كما برع فى إدارة الحوار بين تلك الفروض.. فإنه لم يعن نفس العناية بخلق الشخصيات

واتخاذها مستقراً للقيم التى تعبر عنها، بحيث ينجح فى إيهامنا بأن هذه القيم موضوعية نابعة عن تلك الشخصيات لا مملاة عليها من المؤلف. ومن هنا جاءت شخصياته أقرب إلى الرموز التى تحمل المطلق من المعانى منها إلى الشخصيات التى تستطيع إقناعنا بأنها حية نابضة»[٤].

ويتفق الباحث مع رأى د. محمد مندور فيما أورده بشأن الضعف العام الذى أصاب به توفيق الحكيم تصويره لشخصيات مسرحيات تلك الفترة بعامة؛ ذلك أن توفيق الحكيم قد جردها تماماً من فضاء إنسانيتها كالبيئة والعصر؛ باستثناء ملهاة (جنسنا اللطيف) (١٩٣٥) التى افتتح بها هذا الاتجاه الجديد فى الكتابة الدرامية، وقد احتوت على بعض السمات الإنسانية ببعديها المكانى والزمانى.

فى عام ١٩٥٤ انتخب توفيق الحكيم عضواً بمجمع اللغة العربية .. ثم عين عضواً متفرغاً بالمجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية عام ١٩٥٦ ..[٥] وفى عام ١٩٥٨، حصل على قلادة النيل من الرئيس جمال عبد الناصر .. وفى نفس العام أحيل إلى سن المعاش وقت أن كان بدرجة وكيل وزارة[٦]. وفى عام ١٩٥٩ تم اختياره مندوباً مقيماً لمصر بهيئة اليونسكو فى

فرنسا .. ثم عين مقررا للجنة جوائز الدولة فى المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية.. وكذلك مقرراً للجنة الآداب والفنون بالمجالس القومية المتخصصة. ثم انتقل كاتباً فى جريدة الأهرام منذ عام ١٩٦١. وفى عام ١٩٦٤ كرمته الدولة بأن أطلقت اسمه على مسرح فى قلب القاهرة، جعلت شعاره : نحو الأرفع والأنفع فى الفن..[٧] وبين عامي ١٩٥٤ و١٩٦٠ كتب توفيق الحكيم تسع مسرحيات، بياناتها كما يلى :

١٥	١٩٥٤	الأيدى الناعمة	ملهاة	٤	فصحى	عرضتها الفرقة القومية الحديثة أول مرة على مسرح الأزبكية موسم ٥٤- ١٩٥٥ بطولة: فاخر فاخر، إخراج يوسف وهبى. وأنتجتها السينما المصرية عام ١٩٦٣، إخراج: محمود ذو الفقار -

						سيناريو- وحوار يوسف جوهر- إنتاج: الشركة العامة. تمثيل: صباح- أحمد مظهر - صلاح ذو الفقار- ليلى طاهر[8]
١٦	١٩٥٤	صاحبة الجلالة	ملهاة	٥	فصحى	....
١٧	١٩٥٥	نحو حياة أفضل	ملهاة	١	فصحى	مثلت على المسرح عام ١٩٦٩
١٨	١٩٥٥	إيزيس	دراما	٣	فصحى	عرضت على المسرح موسم ١٩٥٦ - ١٩٥٧ بطولة : أمينة رزق إخراج: نبيل الألفى
١٩	١٩٥٦	الصفقة	ملهاة	٣	ثالثة	مثلت عام ١٩٥٧ على المسرح القومى بطولة : محمد الدفراوى إخراج : فتوح نشاطى .

٢٠	١٩٥٨	لعبة الموت	دراما	٣	فصحى	....
٢١	١٩٥٨	رحلة إلى الغد	دراما	١	فصحى	....
٢٢	١٩٥٨	أشواك السلام	دراما	١	فصحى	....
٢٣	١٩٦٠	السلطان الحائر	ملهاة	٣	فصحى	مثلت موسم ٦٣ – ١٩٦٤ على المسرح القومى بطولة: محمد الدفراوى. إخراج: فتوح نشاطى.(٩)

من الجدول السابق، يمكن ملاحظة أن توفيق الحكيم قد كتب خمس ملاه وأربع درامات، وأن معظم هذه المسرحيات متعدد الفصول، كما أن عام ١٩٥٦ يشهد مرحلة هامة من مراحل مسرح توفيق الحكيم؛ حيث إنه صاغ مسرحية (الصفقة) بلغة تختلف عن بناء اللغة الفصحى وتركيب اللهجة العامية. وهو ما يدعو الباحث هنا لاستعراض أغلب الآراء التى تعرضت لتجربة اللغة الثالثة فى مسرح توفيق الحكيم. ومن الجدير بالذكر، أن

اهتمام توفيق الحكيم بقضية اللغة سابق على هذا التاريخ بنحو عشرين عاماً؛ إذ يقول فى مقال له نشره بمجلة (الموظف)، فى عددها الخامس بتاريخ مايو ١٩٣٦ :

«الغرض : البحث عن طريقة تسهل انتشار اللغة الفصحى بين القوم وإبدال هذا النطق العربى الدائر اليوم على ألسنة الناس، الخواص منهم قبل العوام، بنطق عربى فصيح، هذا غرض يكفينا فى الحصول عليه أبسط الأشياء : محو الشكل وإبداله بالحروف اللينة لتدل على الحركات، فإن قصدت الدلالة على العمد رسمت علامة المد (-) على الحرف اللين الممدود.

بيان ذلك :

(١) حروف الهجاء كلها ساكنة إلا الألف والواو والياء.

(٢) لا يتحرك الحرف الساكن إلا إذا اتبع بحرف متحرك: فالفتحة تكون بالألف، والكسر بالياء، والضمة بالواو.

(٣) الحرف المتحرك الممدود للدلالة على علامة المد هذه (~) .

(٤) التنوين يظهر فى الرسم كما يظهر فى النطق»[١٠]

ويلاحظ هنا أن توفيق الحكيم قد دعا إلى مطابقة الرسم لنطق الكلمات العربية نطقاً سليماً؛ حيث لاحظ أن الرسم المخالف للنطق يلحن اللغة المنطوقة.

وبعد عشرين عاماً من إثارة توفيق الحكيم لقضية اللغة بين منطوقها ورسمها، أثار قضية أخرى خاصة باللغة أيضاً، محورها هنا اللغة العربية الفصحى واللهجات العامية؛ خاصة فى الكتابة الدرامية. يقول :

«من العجب أن يبدأ مسرحنا بالفصحى منذ عهد الشيخ سلامه حجازى وينجح النجاح الساحق أمام جمهور فى الحضر والريف قليل الحظ من التعليم أيام الاحتلال، ثم ينتهى إلى العامية الطاغية فى عهد التعليم والاستقلال..»(١١)

ينتقل توفيق الحكيم من هذه الملاحظة إلى ملاحظة هامة أخرى بقوله :

«استخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة فى القراءة، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التى يمكن أن ينطقها الأشخاص : فالفصحى هنا إذن ليست لغة نهائية فى كل الأحوال. كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه هو أن هذه اللغة ليست مفهومة فى كل زمن، ولا فى كل قطر، بل ولا فى كل إقليم : فالعامية إذن ليست هى الأخرى لغة نهائية فى كل مكان أو زمان ..»(١٢)

وتصف إحدى الدراسات للأدب العربى تجربة توفيق الحكيم فى اللغة قائلة :

«يقوم توفيق الحكيم فى بحثه عن لغة مفهومة من قبل كل فئات المتفرجين، بمحاولة حققت بعض النجاح، حيث طرح إيجاد (اللغة الوسطى)، التى تقوم على أساس اللغة العربية الفصحى بكل ما تحويه من كنوز لغوية، على أن يجرى تبسيط النحو والصرف فيها إلى حد كبير، وأن تدخل فيها التعابير الدارجة العامية الراقية المستعملة فى لغة الحديث..»[١٣].

ويفسر توفيق الحكيم مقصده إلى إنشاء لغة وسطى للتعبير الدرامى بقوله :

«كان لابد لى من تجربة ثالثة، لإيجاد لغة صحيحة لا تجافى قواعد الفصحى، وهى فى نفس الوقت : مما يمكن أن ينطقه الأشخاص ولا ينافى طبائعهم ولا جو حياتهم .. لغة سليمة يفهمها كل جيل، وكل قطر، وكل إقليم، ويمكن أن تجرى على الألسنة فى محيطها، تلك لغة هذه المسرحية (الصفقة) : قد يبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية، ولكنه إذا أعاد قراءتها؛ طبقاً لقواعد الفصحى فإنه يجدها منطقية على قدر الإمكان..»[١٤]

ويرى الباحث أن موقف توفيق الحكيم من اللغة الصالحة للكتابة الدرامية لا يخرج عن مذهبه التعادلى العام، الذى يحكم قناعاته ومبادئه فى الحياة. يقول توفيق الحكيم فى تعريف التعـــدلية - كمذهب فى الحياة والفن :

«إن معنى (التعادل) هنا هو (التقابل) و(القوة المعادلة) هنا معناها (القوة المقابلة) والمناهضة (...) إن (التعادلية) - فى هذا الكتاب - هى الحركة المقابلة والمناهضة لحركة أخرى. الواحد الصحيح = صفر. الحياة الإيجابية تبدأ من العدد (اثنين). إذ بوجود شيئين توجد العلاقة بينهما : أى الحركة والحياة (...) التعادلية إذن تفسر الحياة الإيجابية بأنها ضرورة وجود جملة قوى تتقابل وتتوازن مناهضة بعضها بعضاً فى الكون والمجتمع.. وإن العدم يبدأ بابتلاع جميع القوى فى واحد صحيح. الواحد الصحيح هو السكون ..»[١٥].

ويفسر الباحث ارتباط موقف توفيق الحكيم من اللغة بمذهبه التعادلى العام؛ حيث استطاع أن يفيد من القوى الكامنة فى اللغة العربية الفصحى واللهجة العامية الدارجة لأبناء العاصمة المصرية، وهما ما يبدو تعارضهما واضحاً فى أصلهما؛ فاللغة العربية الفصحى تضمن بقاء النص الدرامى فى الزمان

وانتشاره على المستوى العربى، كما أن استثمار الكلمات العربية المتوفرة فى اللهجة المحلية المصرية مع بساطة التركيب يمكن أن يسهل فهم الجمهور العريض - بكل فئاته ولهجاته المتباينة للعمل الدرامى دون مشقة»[١٦].

ويضيف توفيق الحكيم إلى ما سبق أن النتيجة المرجوة من استخدام اللغة الثالثة فى الكتابة الدرامية يمكن أن تؤدى إلى :

١ - السير نحو لغة مسرحية موحدة فى أدبنا، تقترب من اللغة المسرحية الموحدة فى الآداب الأوروبية.

٢- التقريب بين طبقات الشعب الواحد، وبين شعوب اللغة العربية بتوحيد أداة التفاهم على قدر الإمكان، دون المساس بضرورات الفن[١٧].

هذا، وقد أخذ الباحثون موقفين متناقضين إزاء تجربة توفيق الحكيم فى اللغة الثالثة ما بين مؤيد ومعارض؛ فيرى فريق منهم أن توفيق الحكيم قد قدم خدمة جليلة للدراما العربية بابتكار لغة حلت معضلة الفصحى والعامية في الكتابة الدرامية. يقول د. محمد مندور :

«إن نجاحها (يقصد اللغة الثالثة) قد يحل مشكلة عويصة فى فن كبير كفن المسرح الذى لا يزال يجاهد فى سبيل التغلب على

العقبات التى تقف فى سبيله. وفى مقدمتها عقبة اللغة والتأرجح بين قطبيها وبخاصة إذا ذكرنا أن محاولة توفيق الحكيم لم تحرم لغته الثالثة من إمكانياتها الفنية المختلفة. فهى تجمع إلى القدرة على التعبير والإيحاء ذلك القرب الواجب من الشعب وعقليته فضلاً عن ذلك العصير الشعبى الذى يكسبها نكهة خاصة أليفة. وفى اعتقادى أن هذه المحاولة لن تفشل وأنها خليقة بأن تصيب النجاح عند جميع الطبقات بمستوياتها الثقافية واللغوية المتباينة...»[١٨].

ويفضل د. محمد مندور كنه اللغة التى اقترحها توفيق الحكيم، بقوله :

«هذا الوضع الشاذ فى مواجهة الضرورة هو الذى دعا الأستاذ توفيق الحكيم إلى محاولة الكتابة بهذه اللغة الثالثة. ونحن نقول ثالثة تجوزاً، لأنها فى الواقع ليست غريبة عن اللغة العربية الفصحى (...) وإنما هى فى حقيقتها لغة عربية تكاد تكون فصحى بمفرداتها ووسائل تعبيرها ورسم أصواتها. على أن يكون هذا الرسم مجرد رمز يمكن لأصحاب كل لهجة أن ينطقوا به وفقاً للتطور الصوتى الذى حدث فى اللهجة...»[١٩].

ويتفق رأى جلال العشرى مع رأى د. محمد مندور فى أهمية الخطوة التى خطاها توفيق الحكيم بشأن لغة الكتابة الدرامية[٢٠]، بينما يتعارض مع هذا الرأى - رأى أحد الدارسين، حيث يقول :

«إن اللغة لا تعرف ولا يمكن أن تعرف لغة ثالثة، فهى إما فصحى أو عامية. وليس المعول عليه - حينئذ - هو ما يبدو - إملائياً بين المفردات المشتركة من تشابه. ولكن المعول عليه أساساً هو ما لكل منها من نظام نحوى خاص. فالعربية إما أن تكون لغة معربة نسميها الفصحى أو لهجة غير معربة نسميها العامية. وليس ما بينهما من لغة تبدو أرقى من العامية وأقل من الفصحى إلا مستوى معيناً من مستويات العامية يشيع على ألسنة المثقفين ورجال الدين ونحوهم ممن تؤثر ثقافاتهم فى اقتراض مفردات وتراكيب فصيحة. وهذه اللغة تختلف عن لغة الحكيم الثالثة، لأنها مسموعة وممارسة فى الواقع اللغوى الاجتماعى وليست من صنع فرد بعينه، بينما كانت لغة الحكيم اصطناعاً وتصرفاً فردياً وتفصيحاً مقصوداً إليه وتجميلاً للغة معنية بجماليات لغة أخرى»[٢١].

ويختلف الباحث مع الرأى السابق فى رفضه للغة الثالثة التى ابتكرها توفيق الحكيم، فإذا كانت العامية الراقية التى يتكلم بها رجل الدين - كما يقول د. محمد العبد - مجازة من وجهة نظره، فلماذا يتخذها مأخذاً على توفيق الحكيم، مع أن كليهما يتوجه لعامة الناس لا إلى فئة بعينها ؟ وربما غاب عن فطنة د. محمد العبد أن توفيق الحكيم يكتب للمسرح الذى هو أساساً فن جماهيرى، يتوجه - كرجل الدين تماماً - لجميع أصناف المتلقين. ولا يهدف إلى مخاطبة فئة اجتماعية معينة دون أخرى. كما أن لغة رجل الدين هى من صنعه هو، لغة مبتكرة، تماماً كما ابتكر توفيق الحكيم لغة يستطيع من خلالها مخاطبة الجمهور العريض.

ومن الجدير بالذكر أن د. محمد العبد يعتبر اللهجة لغة، فى حين أن اللهجة لا تتعدى مجرد تلحين لغة أصلية وتزاوجها بمفردات غير أصلية من لغات أخرى، وكل ما فعله توفيق الحكيم هو أنه انتقى الأصيل من الكلمات العربية الشائعة فى العامية ووضعها فى تراكيب تسمح ببعض اليسر الذى حظيت به اللهجة العامية مع الاحتفاظ بجوهر التركيب اللغوى الشائع فى اللغة العربية الفصحى.

يقول د. محمد غنيمى هلال :

«إنا لا نحرم على الكاتب إذا أراد أن ينتج أدباً شعبياً أن يكتب ملهاة باللغة العامية، ولكن الذى نحاربه هو الحكم ابتداء على الفصحى من حيث هى لغة بأنها تعجز عن أن تسهم فى هذا المجال»(٢٢).

«ومن الجلى أن توفيق الحكيم لم يبتكر اللغة الثالثة من زاوية عجز اللغة العربية الفصحى عن التعبير، وإنما من زاوية التلقى، حيث يسهل أن يستوعبها كل فئات المتفرجين من أبناء العربية، مهما اختلفت مواقعهم الجغرافية. وهذا نفسه ما يؤكده مارتن إسلن بقوله :

«إن نص العمل الدرامى يتضمن فعلاً كمية هائلة من العناصر الهامة المنتجة للمعنى. فهناك (المعنى المعجمى الأساسى) للكلمات نفسها ومعناها الدلالى Syntactic ومعناها المرجعى فى ظروف العالم الواقعى..»(٢٣).

ويعتقد الباحث أن المعنى الدلالى والمرجعى هما الأساس الذى تستند إليه اللغة المنطوقة على خشبة المسرح فى توصيل المعنى، خاصة وأن الفن المسرحى، تلعب فيه لغات متعددة دور الوسيط الحامل للمعنى، وليست اللغة المنطوقة هى وحدها

الوسيط الحامل للمعنى، والتى يمكن أن تعتمد - على الأرجح - على المعنى المعجمى. وهذا ما يجعل بعض الأدباء وكتاب الدراما يستخدمون اللغة استخداماً خاصاً إذ :

«بالإمكان أن نحرف هذه الكلمات، أو أن نزيحها عن مستواها المطابق عن طريق استعمالها استعمالاً رمزياً، وهذا يعنى أننا نحول الكلمة إلى علامة. ونوجد كوناً من العلامات (...) إننا، وفى نطاق العلاقات الاجتماعية، نحول الكلمات إلى علامات نصوغ بها قيماً دلالية تعبر عن حاجاتنا، وعن مصالحنا وعن تطلعاتنا، تتحرك العلامات فى مستوى أيديولوجى، الموجودات ليست هى ذاتها، بل هى، فى علاقاتنا بها، دلالة وقيمة»[٢٤].

وهذا الرأى يتفق مع رأى ألدوس هكسلى، فى قوله :

«يجب على كل كاتب أن يبتكر نمطاً من اللغة غير التقليدية لتكون مناسبة للتعبير، ولو بشكل جزئى، عن التجارب التى تفشل مفردات وتراكيب الكلام العادى عن نقله فشلاً ذريعا.»[٢٥].

ويفسر هكسلى القول السابق، بقوله :

«التراكيب اللغوية غير التقليدية بين الكلمات المنتقاة، هى وحدها القادرة على إعادة تشكيل تجاربنا العظيمة الخاصة بكل

رهافتها، وثرائها متعدد الوجوه وتفردها غير القابل للتكرار، مما يجعلها علامة عامة قادرة على التوصيل»[٢٦].

ولعل هكسلى يقصد من وراء ابتكار الكاتب للغة خاصة، ابتكار أسلوب خاص له قاموسه الخاص وتراكيبه اللغوية المفردة. ويتفق الرأيان السابقان مع إدوارد سابير الذى يقول :

«الأدب يتحرك فى اللغة بوصفها وسيلة، لكن هذه الوسيلة تشتمل على طبقتين، هما :*

المحتوى الكامن فى اللغة - أى تسجيلنا الحدسى للتجربة.* والتشكيل الخاص باللغة - أى الطريقة الخاصة التى نسجل بها التجربة. والأدب الذى يعاش أساساً - وليس تماماً - على المستوى الأسفل، مثل إحدى مسرحيات شكسبير، قابل للترجمة دون أن ينتقص شيء من شخصيته. أما إذا كان يتحرك فى المستوى الأعلى (...) فإنه جيد بقدر ما يكون غير قابل للترجمة. وقد يكون كلا النمطين فى التعبير الأدبى. عظيما أو معتدلا..»[٢٧]

وهو ما يعنى أن هناك الكثير من الأعمال الأدبية تفقد قيمتها الأدبية عند نقلها إلى لغة أخرى؛ إذ إن الطابع الأدبى لم يتجاوز التشكيل باللغة، أما الكاتب الجيد الذى يتوسط إلى اللغة - ليس فقط بوصفها شكلا جمالياً، وإنما وسيطا للتعبير، فإنه يضمن

نقل جماليات عمله الأدبى التى لا تعتمد فقط على اللغة. ويميل الباحث إلى القول بأن توفيق الحكيم قد عمد إلى ابتكار اللغة الثالثة للمحافظة على مخزون اللغة العربية الفصحى، ليس فقط للأسباب التى ذكرها آنفاً، وإنما أيضاً - كما استنتج الباحث فى الفصل الأول - للمساهمة فى إمكانية نقل أعماله الدرامية إلى لغات أخرى؛ فالنقل عن اللغة الفصحى إلى لغة أجنبية أسهل بكثير من النقل عن اللهجات المحلية التى - غالباً - مالا تجد لها مترادفات فى اللغات الأجنبية.

ويعتقد الباحث أن إطلاق اسم اللغة الثالثة عند توفيق الحكيم فيه الكثير من التجاوز، إذ إن ما ابتكره توفيق الحكيم لا يتعدى أسلوباً أدبياً عاماً للكتابة، فهو أسلوب لا يتطرق إلى مفردات غير العربية الفصحى، كما لا يتطرق إلى أنظمة تركيبية مغايرة من لغات أخرى، وإنما يشتمل على الفصيح من الكلمات الدارجة فى اللهجة العامية وتبسيط فى قواعد النحو والصرف - وهو جائز لغوياً. وعن الأسلوب المتميز للأديب يقول تزفتان تودوروف:

«إن معرفة الأسلوب الفردى للكاتب باستقلال عن كل تقليد وعن كل عمل معاصر، وفي مجموعه كنظام لغوى، معرفة نظامه الإستطيقى تعد المهمة التى ينبغى أن تسبق كل بحث تاريخى..»[٢٨].

ولعل النظرة الشكلانية التى ينظر بها تودوروف إلى الأسلوب الأدبى للكاتب، تفصل - على المستوى الجمالى - قضية ما اعتبره النقاد لغة ثالثة عند توفيق الحكيم؛ حيث إن جماليات هذا الأسلوب تناسب - كما ذكر محمد مندور آنفاً - فناً صعباً كفن المسرح، يلعب الأسلوب دوراً مزدوجاً كنص درامى مقروء وكنص درامى منطوق فوق خشبة التمثيل. وهو ما يدعو الباحث إلى الزعم بأن الخطوة التى خطاها توفيق الحكيم فى أسلوب اللغة المناسبة للكتابة الدرامية، كانت تحتاج لدعوة قومية من قبل كل كتاب العربية لينشئوا لغة عربية فصحى تصلح للكتابة الدرامية، غير الأسلوب الأدبى الرصين الذى لا يستوعبه إلا خاصة المثقفين فى الوطن العربى.

وإذا كان ابتكار توفيق الحكيم صالحاً للكتابة الدرامية بعامة، فإنه يكون لازماً فى الكتابة الملهوية التى تحتاج إلى أسلوب مشابه لأسلوب لغة الحياة اليومية، أسلوب يتحرر قليلاً أو كثيراً من الاستخدامات المتحفية للغة، التى تعتبر اللغة كائناً ميتاً، لا كائناً حياً تعيش وتستمر بعض خلاياه ويموت بعضها الآخر، أو كما يقول هوراس :

«لقد أبيح، وسيباح أبداً، لكل جيل أن يسلك من الألفاظ ما

طبعته روح العصر، فكما أن الغابة تستبدل أوراقها كلما انسلخ عام، ما نبت منها قبل غيره سقط، كذلك الحال مع الألفاظ. أقدمها أسبقها إلى الزوال، أما الجديد منها فمزهر نام مثل جيل فتى..»[٢٩].

ويرى الباحث أن توفيق الحكيم يحسب له محافظته على سلامة فصاحة الألفاظ، واللعب فقط على أوتار التراكيب اللغوية - أو الكلامية - العصرية. خاصة إذا ارتبط الأمر - كما فى حال النماذج الدرامية المختارة لمعالجة موضوع هذا البحث - باللغة فى الملهاة التى يقال عنها :

«إن (الخداع فى سبيل المتعة) أى (التلاعب بالألفاظ) هو فى نفس الوقت الأصل البنيوى للكوميديا وعلامة على اللغة المسموح بها فى المسرحية. إن نظام العلامات اللغوى يستخدم بهذه الطريقة لكى يعرى طبيعته الخداعية أساساً، لكى ينزع بشكل مسل الأكاذيب التى كانت شائعة فى عصر كانت فيه الهويات الاجتماعية حقيقة مثل اللغة التى نخلقها..»[٣٠]

ومن واقع الفقرة السابقة، يمكن القول إن التلاعب بالألفاظ يتطلب قدراً كبيراً من الإلمام بمدلول المفردات اللفظية فى مجالات استخداماتها الدقيقة المختلفة للكلمات، وهو ما لا يتاح

– على المستوى الجماهيرى العريض – إلا فى اللهجة العامية المستحدمة فى الحياة اليومية، والتى استطاع توفيق الحكيم أن ينتقى منها الكلمات ذات الأصل العربى وأن يتجاوز قليلاً قواعد النحو والصرف بما يقربها من لغة الحياة اليومية المناسبة للعمل الدرامى الملهاوى .

ومن الملاحظ أن توفيق الحكيم قد ابتكر أسلوبه اللغوى ليتناسب للعمل الملهاوى، ولم يقم بتجربته على الأعمال الدرامية ذات الصبغة الجادة مثل (إيزيس).

ومن القضايا التى تهم دارس مسرحيات توفيق الحكيم بعامة وملاهيه بخاصة ما تتمثل فى موقفه من مجتمعه خلال كتاباته المتنوعة، خاصة وأن توفيق الحكيم كثيراً ما تحدث عن ضرورة انفصال فكر الكاتب عن سياسة الدولة أو السياسات الجاهزة فى عصره. والتى تتمثل خير تمثيل فى الأحزاب، يقول توفيق الحكيم :

«جاء إصرارى على احتفاظ سلطة الفكر بحريتها واستقلالها تجاه سلطة العمل، وقد طبقت هذا المبدأ حتى الآن على شخصى تطبيقاً صارماً – فابتعدت عن محيط السياسية العملية، ورفضت الانضمام إلى الأحزاب السياسية، واعتبرت المفكر كالراهب،

مسوحه هي حريته .. وتحدثت عن البرج العاجي والاعتصام به.. ولم أقصد بذلك طبعا العزلة عن الحياة والانفصال عن المجتمع، كما فهم البعض خطأ، ولكنى قصدت عزل رجل الفكر عن السياسة الحزبية - حتى لا يستخدم آلة مسخرة فى أيدى رجالها، فيفقد بذلك حرية النظر الحر إلى الأشياء..»[٣١].

ولقد لاحظ الباحث - خلال الفصلين الأول والثانى من هذا البحث - أن توفيق الحكيم لم يعمد إلى المباشرة فى مسرحياته السابقة، وأن بعض المقالات التى انتقد فيها سياسة الدولة قد جرته - قبل ثورة يوليو ١٩٥٢- إلى الخصم المالى وإلى محاولات رفته من العمل الحكومى. ولهذا التزم برأيه «إن الأديب يجب أن يكون حراً، لأن الأديب إذا باع، أو قيد وجدانه ذهبت عنه فى الحال صفة الأديب، فالحرية هى نبع الفن وبغير الحرية لا يكون أدب ولا فن»[٣٢].

ولا يعنى هذا أن توفيق الحكيم لم يعمد إلى معالجة الموضوعات السياسية والاجتماعية الملحة فى مسرحه، ولكنه كان:

«يكشف عن مدى يقظته الدائمة لحركة الحياة من حوله، وحرصه الدائم على المشاركة الفكرية والفنية فيها، فى إطار

فلسفته التى اختارها، وإن لم يكن يجمد عنها، وإنما كان يتطور بها باستمرار، ولكن فى حدود معينة، هى حدود المفكر الوطنى الديمقراطى الذى يتطلع بشكل عاطفى طوبوى إلى العدل والحرية والتقدم»[٣٣].

ويرى د. محمد مندور أن توفيق الحكيم قد شغل نفسه بكتابه المسرحيات التجريدية التى تبتعد عن هموم المواطن والقضايا السياسية والاجتماعية الجامدة، وأنه لم يلتزم بمعالجة هذه القضايا إلا بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، حيث كتب (الأيدى الناعمة) التى تمجد العمل، و(الصفقة) التى تعيد ثقة الشعب فى نفسه وقدرته على هزيمة أعدائه[٣٤]

ومن الجدير بالذكر أن توفيق الحكيم قد نادى بضرورة الحل الاشتراكى فى كتابه (سلطان الظلام) - ١٩٤١ قبل ثورة يوليو بأحد عشر عاماً؛ إذ يقول فيه :

«إن العالم يتجه من غير شك إلى الاشتراكية .. ولا ريب إذن فى أن الاشتراكية هى جوهر لابد أن يدخل فى تركيب كل نظام سياسى حديث وكما استطاعت الديكتاتورية اختراع (الوطنية الاشتراكية) فما أيسر على الديمقراطيات إنشاء (الديمقراطية الاشتراكية) التى قامت اليوم داخل إطار الديمقراطية..»[٣٥].

ولم يقف توفيق الحكيم موقفاً مسانداً للاشتراكية عن قناعة أبدية - والتى انعكست فيما بعد فى أغلب فكر ثورة يوليو عام ١٩٥٢ - وإنما «فى الستينات بدأ توفيق الحكيم يتخذ موقفاً نقدياً من الثورة لا تناقضاً معها، وإنما انتقاداً لبعض تطبيقاتها السياسية والاجتماعية (...) لم يعبر عن هذا تعبيراً جهيراً، وإنما عبر عنه تعبيراً رمزياً خلال أعماله الفنية أساساً، وكان انتقاده فى الحقيقة انتقاداً إصلاحياً، لا يمس جوهر المتناقضات، بقدر ما يمس مظاهرها الخارجية»[٣٦].

ويرى الباحث أن التعبير عن جوهر المتناقضات يدخل توفيق الحكيم فى تفاصيل دقيقة يمكن أن تخرج به عن حدوده كأديب صاحب رأى، فرأى الأديب - كما يرى توفيق الحكيم - يجب أن يتجاوز الراهن المتغير وصولاً للثابت من الأمور التى تمس وجود الإنسان فى أى زمان ومكان، ويمكن إجمال ذلك فى قول صاحب الرأى السابق :

«لقد تطور فكر توفيق الحكيم، وخاصة بعد ثورة ١٩٥٢، وأصبحت أعماله الفكرية والفنية على السواء أقرب إلى العقل فيه، وأكثر استبصاراً بحقيقة قضايا التحرر والتقدم الاجتماعى والديمقراطية[٣٧].

إذ كان يرى توفيق الحكيم أن معالجة الموضوعات الاجتماعية – أو السياسية – الطارئة شديدة المحلية سوف تجعل الكاتب أقل قيمة مما لو تناول القضايا الإنسانية العامة. وتكفى تجربة مسرحية (المرأة الجديدة) التى إضطر إلى إيجاد دافع مقنع لكتابتها بهذا الشكل وتناول هذا الموضوع؛ أو كما يقول :

«إن الآداب الأوروبية لم تحترم يوماً فناناً أو أديباً لأنه مصلح، ولكنها قد تحترم المصلح إذا كان أديباً أو فناناً، ولعل أبرز مثل لذلك هو إبسن. فقد هزته أحداث بلاده السياسية والاجتماعية فكتب تمثيليات بروح الإصلاح، مثل «براند» و «عدو الشعب» و «بيت العروس» .. إلخ. ومات إبسن وتغير مجتمعه، ونظر الناس فى أعماله .. وكاد يهزأ النقد به وبآرائه فى السياسة والمجتمع، لولا فنه. وهكذا مات المصلح فى إبسن وبقى الفنان..»[٣٨].

ويبدو للباحث بجلاء أن توفيق الحكيم لم يعمل بالرسالة الاجتماعية الأولى – التى أوضحها إرنست فيشر – المعنية بالرسالة المباشرة التى تفرضها المدينة، بينما عمل على إرساء الرسالة غير المباشرة التى تنشأ من تجربة يعنيه أمرها، أى من صميم وعيه الإجتماعى..[٣٩]

ويرى توفيق الحكيم «أن واجب الكاتب يحتم عليه أن يحدث أثراً سامى الهدف فى الناس، وخير أثر يمكن أن يحدثه عمل فى الناس، هو أن يجعلهم يفكرون تفكيراً حراً، أن يدفعهم إلى تكوين رأى مستقل، وحكم ذاتى! - الفن إذن أداة من أدوات خلق الذاتية .. وهو لا يستطيع أن يؤدى هذه الرسالة إلا فى مجتمع حر»[٤٠].

ولهذا، لم يكن توفيق الحكيم مقدماً تفكيراً جاهزاً لجمهور القراء، ولم يكن يوماً أبدى الموقف حيال أى موضوع من الموضوعات. ولعل تطوره الفكرى الدائم الناتج عن جدله الدائم مع الواقع، هو الذى جعله يدافع يوماً عن الاشتراكية - قبل ثورة يوليو - ثم لا يتوانى بعد الثورة أن ينتقدها بعنف، وبنفس القوة التى دافع عنها قبلاً، يقول :

«إن الوعى قبل الثورة قد جعلنا نفحص الديمقراطية لنتبين فيها مواضع الزيف. كذلك يجب علينا - إذا كان نبض الحياة فينا لم يقف - أن نفحص الاشتراكية لنتبين فيها مواضع الزيف (...) وإذا كانت ثورة يوليو ١٩٥٢ قد حاكمت الديمقراطية المنحرفة لأنها أدت إلى هزيمة حرب ١٩٤٨ فلماذا لا تحاكم الاشتراكية المنحرفة التى أدت إلى هزيمة حرب ١٩٦٧؟»[٤١]

ويرى الباحث أن توفيق الحكيم - كما بدا آنفا - لم يكن مداهناً للسلطة طوال عهده بالكتابة، وإنما كان صاحب رأى حر، يمكن أن ينتقده هو نفسه حين يجد الرأى السابق لم يكن من الحق فى شىء أو أثبتت التجربة فشله، مثل موقفه من فكرة الاشتراكية من حيث تشجيعه لها ثم نقده لمواضع الزيف فيها.

ويلخص توفيق الحكيم موقفه من الشكل والفكر فى العمل الفنى بقوله :

«الوقوف عند حدود التعبير ليس كل مهمة الأديب أو الفنان التعادلى .. لأن التعبير وحده على علو قيمته الأدبية والفنية، قد يحبس أهداف الأدب والفن فى نطاق التهذيب الروحى والإمتاع النفسى، ومهما يكن نبل هذه الأهداف وكفايتها، فإن المطلوب من الأديب أو الفنان - خصوصاً فى العصر الحديث - أن تمتد رسالته إلى أبعد من هذا النطاق. المطلوب منه هو أن يهذب ويمتع، ثم يلقى فى نفس الوقت ضوءاً كاشفاً موجهاً فى طريق الإنسانية»[٤٢].

فهو كما رفض الفكر على حساب الفن، يرفض الفن على حساب الفكر، وكلاهما عنده متكاملان. أما عن وظيفة الفن عند توفيق الحكيم فترى إحدى الأطروحات العلمية «فى وظيفة

المسرح جاء توفيق الحكيم بالمفهوم البرجوازى الأوروبى الذى يرى فى المسرح وسيلة الإنسان فى الارتفاع إلى أعلى والتأمل فى ذاته، كما هو فى الوقت نفسه أداة لتوعية أفراد المجتمع وتثقيفهم. فأكد على ضرورة التزام الفنان عموماً والأديب المسرحى بخاصة بهذه المسئولية إزاء فنه وإزاء قضيته..»[٤٣]

ويميل الباحث إلى هذا الرأى؛ حيث إن توفيق الحكيم كان يرى فى الفن وسيلة لتطوير المجتمع وتوعية أفراده وحثه على التفكير. ويمكن القول إن ميل توفيق الحكيم إلى كتابة الملهاة كان نابعاً من قناعته بتلك الوظيفة، حيث «إن الملهاة هى إحدى ثمار تطور الحضارة. وأحد أرقى أشكال الوعى الاجتماعى. والضحك ديمقراطى بطبيعته، وسلاح جبار، من أجل التقدم بفضل قوته النقدية الهائلة..»[٤٤].

وهذا ما يمكن أن يفسر اتجاه توفيق الحكيم إلى كتابة الملهاة طوال ممارسته الكتابة الدرامية منذ عام ١٩٢٤ . ومن الجدير بالذكر، أن توفيق الحكيم قد نوع من مصادر إبداعه ومن أشكال الكتابة، وهو يبرر هذا بقوله :

«إن أى مؤلف مسرحى معاصر لنا، وينتمى إلى أى أدب أوروبى؛ – يعمل اليوم وقدمه مستقرة، فوق تجارب ألفين من

السنين - تجارب راسخة فى أدب بلاده، منذ عهد الإغريق (...) أما فى بلاد لغتنا وأدبنا، فميدان التجربة فى التأليف المسرحى ضيق محدود، لأن أدبنا العربى لم يعترف بالأدب المسرحى، قالباً أدبياً إلى جانب المقامة والمقالة، إلا منذ سنوات قلائل. كما أننا لم ننقل إلى لغتنا من أدب المسرح - قديمه وحديثه - إلا منذ سنوات قلائل أيضاً. فمؤلفنا المسرحى ينهض إذن على فراغ أو على شبه فراغ، من تجارب قليلة ضئيلة، لم ترسخ بعد فى لغته وأدبه ويعمل وخلفه فجوة هائلة لم تملأها جهود السابقين على مدى الأجيال»[٤٥].

إذن، يبرر توفيق الحكيم التنوع الهائل الذى أصاب كتاباته الدرامية بعدم وجود تراث درامى جنباً إلى جنب التراث الأدبى والفنى العريق .. ويبرر توفيق الحكيم أيضاً ترفعه عن معالجة القضايا المحلية المؤقتة بقوله :

«إن العالم يقبل الأعمال المحلية والقومية إذا استطاعت الخروج من نطاق خصوصيتها الضيق إلى نطاق العمومية الواسع، أى إذا أمكنها أن تجعل الانفعال بها يشمل الجماهير فى كل أمة وبلد من بلاد العالم (...) أما المحلية والقومية التى لا ينفعل بها إلا أهل بلدها فقط فهى بالطبع لا يمكن أن تخرج إلى

عالم أوسع»[٤٦].

وقد أوضح الباحث - خلال الفصل الأول من هذا البحث - كيف أن سفر توفيق الحكيم إلى فرنسا واحتكاكه بالآداب والفنون الغربية عن قرب ومعايشة قد بدل نظرته إلى الفن الدرامى، حتى أنه لجأ - كما أوضح الباحث فى الفصل الثانى من هذا البحث - إلى اللغة العربية والموضوعات الإنسانية العامة التى يضمن بها ترجمتها إلى اللغات الغربية الحديثة والخروج من دائرة المحلية إلى دائرة العالمية، بعد أن حولته ظروف متباينة عن متابعة نظم كتاباته الدرامية الأولى. ويشير د. محمد مندور إلى المصدر الشخصى عند توفيق الحكيم الذى جعله أساساً لاستلهام موضوعات كتاباته الدرامية، بقوله :

«نلاحظ أن توفيق الحكيم قد بحث لتجارب حياته الحميمة معادل موضوعى لينأى بتلك التجارب عن الضوء وأنظار المواطنين، فنستطيع أن نجد مثلا واضحاً لهذا الاتجاه فى علاقته بالمرأة وموقفه منها وتردده الشديد بين الإقبال عليها والانصراف عنها لينقطع للأدب والفن بل لقد اختار للمعادل الموضوعى الذى يعبر عن هذا الموقف صورة المسرحية، كفن موغل فى الموضوعية، قلما يسمح بظهور شخصية المؤلف من

خلاله. وتعتبر مسرحية «بجماليون» أوضح مثل لهذه الحقيقة : فبطلها الفنان بجماليون هو توفيق الحكيم نفسه فى موقفه من المرأة وتردده بينها وبين الانقطاع للفن..»[٤٧].

ويتفق الباحث مع د. محمد مندور أن أول مصدر من مصادر الاستيحاء عند توفيق الحكيم يعد المصدر الشخصى، الذى ترجم موقفه الحميم من الأشياء ترجمة فنية فى أكثر من عمل، ولم يقف الأمر عند ترجمة حياته الشخصية - بنبضها ونظراتها الخاصة - خلال الفن المسرحى فحسب، وإنما امتد إلى مجال الرواية أيضاً، وبخاصة فى : (عودة الروح)، (يوميات نائب فى الأرياف)،(عصفور من الشرق)، (زهرة العمر)، (وسجن العمر).

والمصدر الثانى من مصادر الاستيحاء هو التراث الشعبى، أو كما يقول د. على الراعى : «كعادة توفيق الحكيم، لم يتخل هو الآخر عن مواكبة الاتجاه إلى القصص وعادات الشعب، فأخرج له المسرح القومى فى عام ١٩٥٧ مسرحية (الصفقة) (...) وفى عام ١٩٦٣ - ١٩٦٤ أخرج له مسرح الجيب (يا طالع الشجرة) مستغلاً مطلع إحدى الأغنيات الشعبية، ليقدم موضوعاً أثيراً لديه، هو النضال بين الفنان الخالق، والمرأة الفائقة الأنوثة، الخالقة هى الأخرى فى ميدانها، وربط بين الشكل الشعبى لمعرفة الحقيقة (عن طريق الدراويش بالطريقة الحديثة) وبين

المعرفة العلمية القائمة على التحقيق أو طرح الأسئلة وتوقع الإجابات ..»[٤٨].

وإلى جانب استلهام توفيق الحكيم موضوعات درامات من المصدرين الشخصى والشعبى، اعتمد أيضاً على التراث الكلاسيكى الغربى (الأسطورى والفنى) فى مسرحيات : بجماليون، الملك أوديب، براكسا أو مشكلة الحكم[٤٩]. كما أنه اعتمد على المصدر الدينى فى عدة مسرحيات، مثل :

أهل الكهف، سليمان الحكيم. وبالرغم من تعدد مصادر الاستلهام عند توفيق الحكيم، ومن تعدد نظم التعبير الدرامى، ومحاولاته لتجديد المسرحية المصرية أولاً بأول إلا أنه يقول :

«من الضرورى هنا أن ألفت النظر إلى أمر هام : وهو أنى أعتقد أن مسرحنا الحاضر لم يزل فى حاجة ماسة إلى الفن الواقعى إلى سنوات عديدة مقبلة. فنحن لم نفرغ بعد من تصوير وتسجيل مراحل حياتنا الواقعية ومجتمعنا المتطور. لهذا لا أنصح بهذا اللون غير الواقعى إلا فى أضيق الحدود»[٥٠]

ومن الجدير بالذكر أن توفيق الحكيم لم يلتزم بكتابة المسرحية الواقعية؛ حيث إنغمس فى كتابة المسرحيات الخيالية، بعد كتابته هذه المقولة !

* * *

المبحث التاسع

تطور حرفية حبكة ملهاة الموقف

١- أريد أن أقتل :

(أريد أن أقتل) ملهاة فى فصل واحد كتبها توفيق الحكيم فى مطلع عام ١٩٥٠، وافتتح بها عاماً نشطاً من حيث إنتاجه الدرامى، إذ كتب فى ذاك العام وحده عشرة نصوص مسرحية، منها تسع مسرحيات ذات فصل واحد، ومسرحية واحدة ذات أربعة فصول .

يفتتح المؤلف ملهاته (أريد أن أقتل) بمرحلة تمهيد قصيرة، حيث يوصى الزوج مندوب شركة التأمين على الحياة أن يخفى أمر بوليصة التأمين – التى تعاقد عليها مع مندوب الشركة – عن زوجته، بحيث تؤول قيمة البوليصة كاملة إلى زوجته بعد وفاته، تدخل الزوجة فجأة، وتعتقد أن المندوب هو الطبيب الذى جاء لمباشرة علاج الجارة الشابة، وقد أخطأ الشقة، فتنصحه

الزوجة بأن يتعامل مع المريضة دون أن يكشف لها هويته كطبيب، خاصة وأن الدتها قد رأت فى حجرتها مايشبه المسدس، كما أنها - المريضة- قد حاولت مراراً طعن أحد الخدم بسكين حادة، ثم تصف الزوجة - للمندوب - مكان شقة الجارة الشابة المريضة، فيخرج المندوب مهرولاً، يستمر المؤلف فى عرض مرحلة التمهيد، حيث تؤكد الزوجة مدى رغبتها فى أن تموت قبله، بينما يعلن لها الزوج أنه هو الذى يريد أن يموت قبلها، إذ لن يتحمل الحياة بدونها .

تبدأ مرحلة التعقيد بدخول الجارة الشابة المريضة (سهام) فجأة، وتخرج مسدساً وتخبرهما برغبتها فى أن تقتل أحدهما الآن. يحاولان أن يثنياها عن تنفيذ هذه الفكرة دون جدوى، لكن سهام تؤكد لهما أن شفاءها مرهون بقتلها أحدهما تنفيذاً لشهوة القتل التى تتملكها، وتطلب من الزوجة أن تتقدم لتموت، لكن الزوجة ترفض ذلك، ثم تطلب من الزوج أن يفدى زوجته بحياته لكن الزوج يرفض هو الآخر أن يموت، فتكرر الفتاة طلبها للزوجة، لكن الزوجة تزعم أنها حامل، فيقوم الزوج بتأكيد أن زوجته ليست حامل وأن الأطباء أخبروها بأنها مريضة مرضاً يستحيل معه الحمل والإنجاب، تطلب الفتاة منهما أن

يتطوع أحدهما ليفتدى الآخر، فلا يجيب أحد مطلبها، فتقترح الفتاة إجراء قرعة لاختيار الضحية، لكن الزوجة ترفض ذلك برغم أنها لاتثق فى زوجها .

يتقدم الفعل خطوة إلى الأمام بوصول مندوب شركة التأمين، الذى عاد لاسترداد قلم الأبنوس الذى كتب به عقد التأمين ونسيه على المنضدة، وبذا يدخل إلى قرعة الاختيار، بعد أن تطلب سهام أن يتقدم أحدهم لتقتله، هنا تكتشف الزوجة هوية المندوب، كما تكتشف حقيقة بوليصة التأمين .

مع إصرار الفتاة على أن يتقدم أحدهم لتقتله، يتفق الزوجان على أن يضحيا بمندوب التأمين، لكن مندوب التأمين يوضح لهم أن لديه أربعة أولاد يقوم على تربيتهم - تقرر سهام قتل المندوب الذى يلتصق بالزوجين، فى حين أنهما يحاولان دفعه عنهما حتى لا يصيبهما رصاص المسدس، وأخيراً تقرر الفتاة تصويب المسدس تجاههم ثلاثتهم دون أن تختار أياً منهم، فتطلق عياراً نارياً ويسقط الثلاثة على الأرض، ويعتقد كل من المندوب والزوجين أنه هو القتيل، وما إن تأمرهم بالنهوض حتى تتعرف على من أصابته الرصاصة، هنا يكتشف المندوب أن المسدس لايحتوى على رصاص حقيقى، وتعلم سهام أن هذه الخدعة من

تدبير الطبيب النفسى المعالج، وتكشف عن شعورها بارتياح حقيقي، يخرج المندوب مسرعاً معلناً أنه لن يدخل هذا المنزل ثانية قبل أن يؤمن على حياته وتشكر الفتاة الزوجين معتذرة عما بدر منها، بينما ينظر الزوج إلى الفتاة وهى خارجة معلنا أنها قتلت سعادتها وبذا تنتهى المسرحية .

ويلاحظ الباحث، بداءة، أن الفعل يبدأ فى هذه الملهاة مع دخول الفتاة المريضة نفسياً (سهام) وينتهى بخروجها، كما يلاحظ أنها صاحبة الفعل والإرادة الحرة الوحيدة طوال النص، أو كما تقول آن أوبرسفيلد :

«إن تحديد الذات الفاعلة لايتم إلا بالنسبة إلى الحدث وعلاقته بالهدف، حيث إن الذات الفاعلة المستقلة لا وجود لها فى النص، وإنما هناك محور: ذات فاعلة – هدف. عندئذ نقول إن الذات الفاعلة فى النص الأدبى هى تلك التى يتمحور حول (رغباتها) الحدث، أى النموذج الفاعلى وهى التى نعتبرها موضوع الجملة الفاعلية، تلك التى تؤدى إيجابية الرغبة لديها أمام العقبات التى توجهها إلى تحريك النص كاملاً»[٥١] .

ويفيد توفيق الحكيم من استثمار تلك الذات الفاعلة (سهام) على النحو التالى :

المرسل ← فاعل ← مستقبل

(عامل نفسى - التوتر) (سهام) (الاستقرار النفسى)

↓

المساعد ← مفعول → المعارض

(ظروف الموقف) (الزوجين) (حب الحياة)

يكشف نموذج جريماس عن أنه طالما أن (سهام) هى الذات الفاعلة، فإن ما حركها - وهو ما يتمثل فى قيمة المرسل - هو العامل النفسى (التوتر) الذى يدفع سهام لخوض الفعل من أجل خفض التوتر والوصول إلى حال الاستقرار، فالاستقرار هنا هو المحطة الأخيرة التى تسعى إليها الذات الفاعلة، وهو لايتحقق كفاية إلا عبر قتل أحد الزوجين. وتقوم ظروف الموقف المحيطة كعامل مساعد مثل طبيعة المكان (شقة مغلقة لايراقبها أحد من الخارج) ووجود المسدس ووجود العامل النفسى المحرك للفعل لدى سهام، ويتمثل العامل المعارض لتحقيق رغبة الذات الفاعلة فى حب الحياة لدى الزوجين - ومعهما المندوب .

ويفيد المؤلف من وجود الذات الفاعلة - من الخارج (سهام) فى كشف النفاق الاجتماعى أو رفع قناع الحب المزيف بين

الزوجين، اللذين يتمنى كل منهما أن يموت وأن يعيش الآخر، وتأتى الذات الفاعلة لقتل أحد الزوجين، فيكشف حب الحياة لدى الزوجين عن تلك الرغبة الدفينة التى يخفيها كل منهما عن الآخر، حيث يتمنى أن يعيش هو- أو تعيش هى - حتى لو مات الآخر، ويلاحظ الباحث أن الفعل/ الموقف هنا كاشف لحقيقة العلاقة بين الزوجين، وهى العلاقة التى توشيها الألفاظ بأجمل المعانى، وينهار صرح الكلام المنمق أمام الفعل/ الموقف، الذى فيه يختار المرء بين أن يفتدى الآخر، أو أن يدفع الآخر إلى الهلاك دونه.

وعلى مستوى البناء، يرى الباحث أن المؤلف قد حرص، بعناية واضحة - على تكثيف مرحلة العرض إلى الحد المطلوب، والتى تتمثل فى المعلومات الآتية :

١- إعلان الزوجين أن كل واحد منهما يتمنى أن يموت قبل الآخر لكى لايتعذب برحيله (بوليصة التأمين من قبل الزوج، وإعلان الزوجة هذا الأمر على المستوى السردى) .

٢- وجود جارة شابة مريضة نفسياً (سهام) تمتلك فى حجرتها مايشبه المسدس.

٣- مندوب شركة التأمين الذى جاء للتأمين على حياة الزوج ضد حال الوفاة، واعتقاد الزوجة أنه الطبيب المعالج لسهام .

وتمثل هذه المعلومات الثلاث المدخل لعالم الفعل، ويلاحظ الباحث أن المؤلف قد حرص على ألا تحتوى مرحلة التمهيد على أية زيادات تبطل جودة كثافة العرض، وهو ماعبر عنه توفيق الحكيم فى تلك الفترة - بقوله :

«إن المسرحية كيان مبنى : أى قائم بعضه فوق بعض. مرتبط أجزاؤه بكلمة فى منطق ونظام. هذه الأجزاء الذى يضمها هذا البناء، تتكون منها مراحل ثلاث: العرض فالعقدة ثم الحل، أما العرض فمهمته تقديم الأشخاص وطيف الحادثة، التى ستتضح ملامحها فيما بعد، وتتعقد ثم تنفرج عن الخاتمة..»[٥٢]

ويرى الباحث أن الوعى النظرى - الذى طرحه المؤلف - لايقل كفاءة عن مستوى التطبيق الدرامى .

وخلال مرحلة التعقيد، يثار التشويق الذى يقول عنه إسلن أنه: «أساس الصرح الدرامى»[٥٣]، وذلك بعرض ردود الفعل لدى الزوجين - ومندوب شركة التأمين - فالزوج يضحى بزوجته، بينما تحاول الزوجة جاهدة أن تدفع بالزوج إلى الموت لتنجو هى، ثم يدفعان معاً المندوب ليموت دونهما، ويتقدم المؤلف خطوة

خطوة على طريق تطوير الفعل مسنداً العامل النفسى لدى سهام كعامل محتمل خلال مجموعة من المقولات السردية التى تأتى على لسانها، كعامل مقنع أمام الزوجين والمندوب لوجوب فعل قتل أحدهم، ويصل الفعل إلى ذروته مع إطلاق سهام عياراً نارياً فيسقط الزوجان والمندوب على الأرض، وكأنهم قتلوا جميعاً .

يفصل توفيق الحكيم وعيه النظرى بمرحلة التعقيد فى المسرحية، بقوله :

«حادثة توشك أن تقع ويترتب على وقوعها نتيجة أو نتائج، وهى مشكلة اجتماعية أو عاطفية أو فكرية، تتهيأ للظهور، وينجم عن ظهورها اشتباك أطرافها نتيجة أو نتائج(...) تلك هى مرحلة العقدة، حادثة تتشعب أو مشكلة، ولكن هذا التشعب أو هذا التشابك، لابد أن يصل إلى طرف: أى إلى نهاية..»[٥٤].

ويثير المؤلف - خلال مرحلة التعقيد - قضية التضحية بالذات أو النفس فى سبيل أن يعيش الآخر - وهو ماطرحه على لسانى الزوجين قبلاً فى مرحلة العرض، وهو مايتكرر على لسانى الزوجين :

«الزوج : يا آنسة.. لك مثل هذا القلب، ولاترحمين زوجين متحابين وحيدين مثلنا؟! .

الزوجة : ألم تحدثك والدتك عنا يا سهام؟.. ألم تقل لك إننا أخلص زوجين؟!..»(٥٥).

وحين تقرر سهام أن تطلق الرصاص على الزوجة، ترد الزوجة قائلة :

«(صائحة برعب) لا يا سهام.. لاتطلقى على أنا.. يجب أن أعيش .. يجب أن أعيش لأنى .. لأنى .. لأنى حامل..»(٥٦)

فتقرر سهام أن تقتل الزوج، وأن تقلع عن فكرة قتل الزوجة لأنها حامل، لكن الزوج يفاجئها بقوله :

«إنها ليست حاملاً.. إنها تكذب.. أقسم لك إنها تكذب.»(٥٧)

ويبدو مما تقدم، أن كلا من الزوجين تمنى لو يموت الآخر بدلاً منه، وهو عكس اتجاه آراء كل منهما فى مرحلة العرض، ويفيد المؤلف من وجود المندوب - الذى يأتى لأخذ القلم الذى نسيه .. إفادة على مستوى المضحك - كما سيعرض الباحث فيما بعد - كما يفيد به فى إيصال الفعل إلى ذروته، بعد أن يقرر الزوجان أن يموت هو، ثم يطلب المندوب من سهام ألا يموت، فتضطر إلى أن تصوب رصاصها إلى ثلاثتهم .

هنا يصل الفعل إلى أقصاه، حيث تتحدد نهاية الملهاة، بعد أن يكتشف الثلاثة أن أحداً منهم لم يصب بسوء، ويكتشف المندوب أن الرصاص الذى بالمسدس ليس حقيقياً، ويعلن الزوج للفتاة :

(للفتاة المنصرفة) لقد قتلت سعادتنا الزوجية»[٥٨] .

وبذا، يحقق الفعل عكس المقولة السردية - التي وردت فى صدر هذه الملهاة - التى أوردها الزوجان بشأن تفضيل أن يعيش الآخر وأن يموت هو قبل الآخر، فينكشف أن حب النفس يفوق حب الآخر، مهما كان هذا الآخر.. وكذلك تنتهى الملهاة بإسقاط أهم الأقنعة الاجتماعية التى يمارسها الأزواج - وفى الشأن يقول المؤلف عن مرحلة النهاية :

«هذا الانحدار إلى الطرف أو إلى النهاية، م - هو الحل الذى يؤدى بالمسرحية إلى ختامها(...) هذه المرحلة الأخيرة فى المسرحية تأتى نتيجة لما سبق من حياة، هى الجواب عن سؤال، هى الراحة بعد قلق معلق..»[٥٩] .

وهو مايعكس وعى المؤلف النظرى بكينونة مرحلة النهاية وطبيعتها، تماماً كما بدا فى تطبيقه الدرامى، فنهاية ملهاة (أريد أن أقتل) تضع حداً فاصلاً للفعل، حيث لا أحد يموت.. إلى

جانب أن الزيف الذى يغلف حياة الزوجين فى غلالته السميكة، يسقط لتتضح الوجوه الحقيقية للزوجين، بالرغم من الروابط القوية التى تربط بينهما - كما يتضح عند تحليل شخصيات الملهاة .

وينتهى الباحث - مما تقدم - إلى أن المؤلف قد أفاد من تجاربه الدرامية السابقة فى كتابة حبكة درامية متماسكة البنيان، إلى جانب - ما يحسب للمؤلف أيضاً - جودة اختياره هذا الموضوع الاجتماعى البسيط .

* * *

٢- الصفقة :

تتشكل حبكة ملهاة (الصفقة - ١٩٥٦) من خطين :

أولهما : رئيسى .

وآخرهما : فرعى أو ثانوى .

يبدأ التمهيد للخط الدرامى الرئيسى منذ أول فقرة حوارية فى الملهاة، حيث يستعد أهل القرية لاحتفال بهيج، ويراجع شنوده أفندى الصراف حساباته- مع عوضين وسعداوى والحاج عبد الموجود الحانوتى وآخرين غيرهم- ليتأكد من أن المبلغ المالى الذى جمعه من أهل القرية مساو للمبلغ المالى

المطلوب دفعه للشركة البلجيكية التى قررت نقل ملكية أرضها بالقرية للأهالى مقابل دفع ربع قيمتها وتقسيط الباقى على عشرين سنة، يكتشف شنوده أفندى أن تهامى لم يدفع حق سهمه، وبعد جملة من الأحداث يقرضه الحاج عبد الموجود المبلغ، وبذا يكتمل ما طلبته الشركة البلجيكية من مقدم مالى لنقل ملكية الأرض لأهالى القرية .

يدخل (خميس) صارخاً معلناً للجميع أن الصفقة فى خطر، فقد نزل بالقرية (حامد بك أبو راجيه) أحد الأعيان، لمعاينة الأرض وشرائها نقداً من الشركة، مما يشكل أول خيوط مرحلة التعقيد، ويفكر أهالى القرية من حل يخرجهم من هذه الأزمة بسلام، ويتفق الجميع على الحل الذى اقترحه خميس بأن يدفعوا مبلغاً مالياً لحامد بك لإبعاده عن صفقة الأرض، ويضطر الحاج عبد الموجود إقراضهم المبلغ بضغوط خاصة من خميس!. وبذا ينتهى الفصل الأول فيما يتعلق بالتمهيد للخط الدرامى الرئيسى، أما التمهيد الخاص بالخط الدرامى الثانوى، فيحوى معلومات خاصة بالشابين الخطيبين محروس (ابن سعداوى) ومبروكة (ابنة عوضين)، إذ هما خطيبان تأجل عرسهما بسبب دفع أبويهما المال المخصص لزواجهما كسهمين لشراء الأرض

مع أهالى القرية .

فى الفصل الثانى يتقابل الخطان الدراميان، إذ يعلن حامد بك لوكيله أنه اضطر فقد لقطع المسافة من مصر لإحدى القرى المجاورة لمعاينة بعض ماكينات الزراعة، ويكشف عن تعجبه من حرارة استقبال أهل القرية له، ولولا أن سيارته قد تعطلت عند مدخل القرية ما جاءها، وهنا تبدو المفارقة الدرامية الأساسية التى تعتمد عليها المسرحية، حيث إن حامد بك أبو راجيه لم يأت إلى القرية لمعاينة أرض الشركة وشرائها - كما يعتقد أهل القرية، وتكتمل المفارقة حين يقوم سعداوى وعوضين بدفع المائة جنيه المتفق عليها مع أهل القرية. لإبعاد حامد بك عن صفقة الأرض، ثم يزيدونهما خمسين أخرى، دون أن يعرف حامد بك سبب هذا السلوك ويعده كرماً زائداً.. وما إن يعلم يقرر رد النقود إلى سعداوى وعوضين لولا تدخل وكيله - المرتشى - وإقناعه بأنها صفقة خاسرة لا لزوم لها. وبعد موافقة حامد بك على تنفيذ رغبتهم، تعجبه مبروكه الواقفة مع بنات القرية فيقرر أن تسافر معه الليلة وإلا تدخل واشترى الأرض، وبعد مناقشات مع سعداوى وأبيها عوضين لإثنائه عن عزمه هذا، يحتكما إلى مبروكة التى توافق على السفر مع حامد بك للعمل كدادة لدى

ابنه الصغير، خاصة وأن شنوده أفندى أخبر أهل القرية - ومن بينهم مبروكة - أن الانتهاء من تسجيل أوراق شراء الأرض لن يستغرق أكثر من يومين .

وبذا، يتشابك خطا الفعل الدرامى (الرئيس، والفرعى)، حيث يؤجل عرس مبروكة ومحروس (الخط الفرعى) بعد أن قرر حامد بك أخذ مبروكة معه إلى مصر لتعمل دادة لابنه الصغير.

يبدأ الفصل الثالث - الأخير - حيث يعلن سعداوى وعوضين مدى قلقهما إزاء غيبة مبروكة ومحروس، فقد اكتشف سعداوى غياب ابنه محروس فى اليوم التالى لسفر خطيبته مبروكة إلى مصر مع حامد بك.. ويكشف عن مخاوفه، إذ ربما يقتل محروس حامد بك، وربما يقتل خطيبته مبروكة أيضاً، ويسمع صوت خميس عن بعد معلناً أن مبروكة قد عادت إلى القرية، تأتى مبروكة لتقص على أبيها وأهل القرية أن محروس تعقبها إلى مصر وتكشف لهم كيف أن حامد بك قد كشف أنه لم يأت إلى القرية من أجل صفقة الأرض.. ولكن أهل القرية تسرعوا وأعطوه نقوداً وفهم منهم ما كانوا يعتقدونه من مجيئه.. فاستغل ذلك.. وتخبرهم كيف أنها انتقمت منه بادعائها أنها مريضة بالكوليرا، مما جعلت الحكومة تحاصر داره لمدة يومين كاملين

ولايسمح لأحد بالخروج من الدار لحين الكشف عليهم جميعاً.. لدرجة أن حامد بك قد ظن أن العدوى انتقلت إليه، وبذا استطاعت أن تجعله يعيش يومين سجين اعتقاده بالمرض، وهى المدة التى أخبرها بها المعلم شنوده أنها كافية لإنهاء الأوراق، وتخبرهم أن محروس جاء معها إلى القرية .

يعود الحاج عبد الموجود الحانوتى من البندر فيضطره خميس لأن يتكفل بمصاريف زواج محروس ومبروكة، كما يدفعه لأن يعلن أنه تنازل عن كل ماله من مال أعطاه لأهل القرية لصفقة الأرض، يدخل شنوده أفندى معلناً أنه أنهى التعاقد مع الشركة البلجيكية، وصارت الأرض ملكاً لأهل القرية لاينازعهم فيها أحد .

من خلال عرض العناصر المكونة لحبكة ملهاة (الصفقة) يمكن القول إن الذات الفاعلة طوال المسرحية هى (أهل القرية) بالنسبة للخط الدرامى الرئيسى، وبذا يتشكل نموذج العوالم الممثل لبنية الفعل على النحو التالى :

مرسل ←—— فاعل ←—— مستقبل

(المستقبل) (أهل القرية) (أهل القرية)

↓

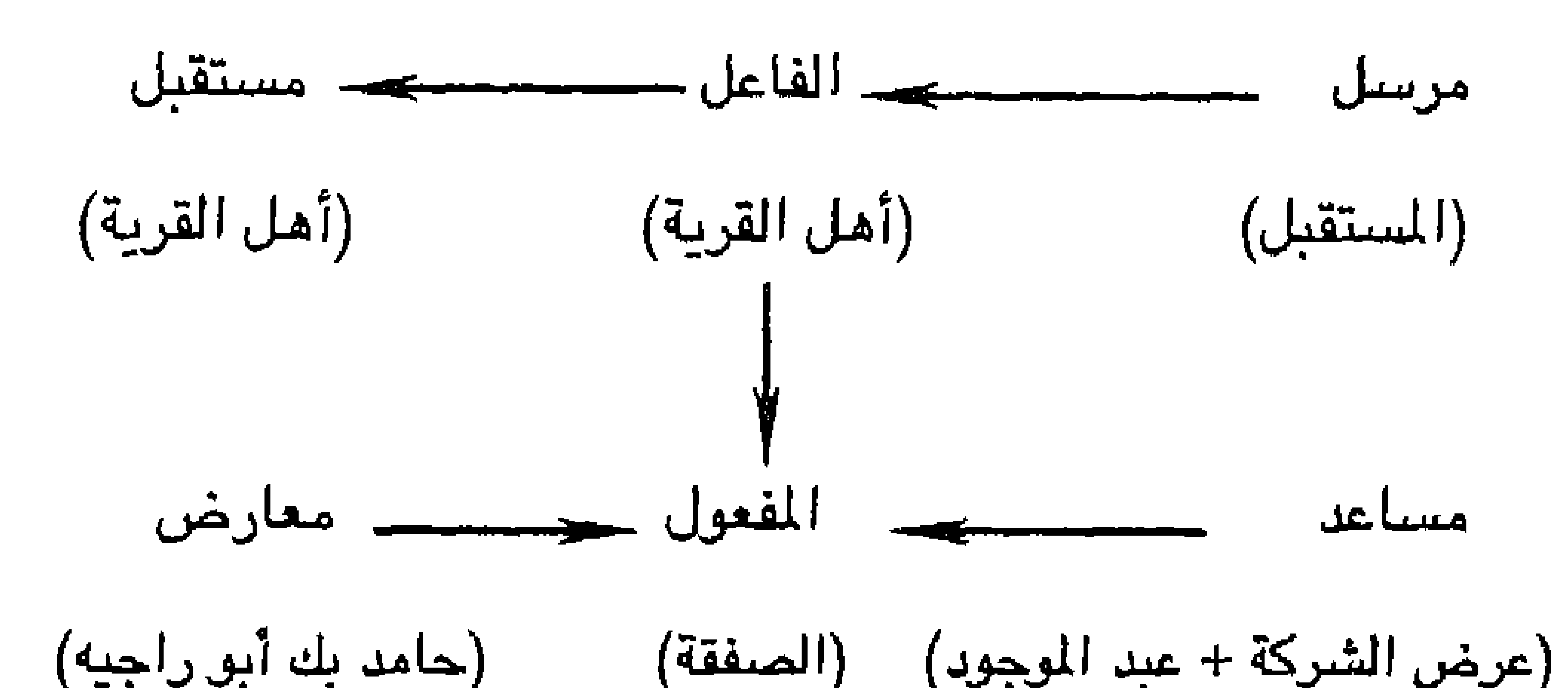
مساعد ←—— مفعول ——→ معارض

(عرض الشركة + عبد الموجود) (الصفقة) (الاعتقاد بنية حامد بك)

ويلاحظ الباحث - بناء على طبيعة بنية الفعل في بداية المسرحية - أن المرسل أو الوازع الذى دفع الفاعل (أهل القرية) للحصول على المفعول (الصفقة) هو هنا تأمين المستقبل بما يضمن لهم حياة كريمة، وأن مستقبل الرسالة هنا هم أهل القرية أنفسهم.. ويمثل اقتراح الشركة بشراء أهل القرية الأرض التى تمتلكها - إلى جانب ما قدمه الحاج عبد الموجود الحانوتى من مساعدات مالية لشراء هذه الأرض - العامل المساعد، فى حين يمثل الوهم أو الاعتقاد الخاطىء من قبل أهل القرية تجاه نية حامد بك أبو راجيه من وراء هبوطه على القرية - ويظل هذا الوهم ممثلاً للعائق الرئيسى لبلوغ حامل الرغبة/ الفاعل (أهل القرية) هدفهم المنشود (صفقة الأرض) .

تأتى الحركة الثانية فى نموذج العوامل المحركة للفعل بعدما يلتقط حامد بك هذا الوهم ويستثمره لصالحه - ويتحول هذا

الوهم إلى رغبة فعلية من قبل حامد بك تجاه الصفقة، ويمكن أن يتمثل ذلك على النحو التالى:



وعلى الجانب المقابل، يتنامى خط الفعل الفرعى تنامياً ملحوظاً حين تتحول رغبة حامد بك من الدخول فى صفقة الأرض إلى أخذ مائة وخمسين جنيهاً واصطحاب مبروكة معه إلى مصر، ويمكن تمثيل ذلك بالنموذج التالى :

مرسل ← الفاعل ← مستقبل

(المستقبل) (أهل القرية) (أهل القرية)

↓

مساعد ← مفعول ← معارض

(عرض الشركة + عبد الموجود) (الصفقة) (رغبة حامد بك فى اصطحاب مبروكة معه)

وهو مايعكر صفو كل من عوضين (والد مبروكة) وسعداوى (والد خطيبها محروس) وبالرغم من أن اصطحاب حامد بك مبروكة معه إلى مصر لايعد إفساداً مباشراً لرغبة الفاعل (أهل القرية)، وإنما تقف التقاليد الاجتماعية حجراً عثرة أمام عوضين وسعداوى للموافقة على سفر مبروكة مع حامد بك إلى مصر - إلا أن الرغبة العامة للفاعل تجعلهما يتحايلان على التقاليد الاجتماعية بإرسال مبروكة سراً إلى خارج القرية ليأخذها حامد بك من هناك ويسافر إلى مصر دون أن تعلم القرية - بما فيهم محروس - بأمر خروجها مع حامد بك، كما يقترح عوضين على سعداوى إمكانية إخبار محروس بأن خطيبته لدى إحدى قريباتها خارج القرية .

ويبدأ المؤلف حل عقدة ملهاته (الصفقة) أولاً بعودة مبروكة من لدن حامد بك بعد يومين من ذهابها معه، وكشفها مفارقة عدم عمله بالصفقة حين وطأت قدماه أرض القرية .. ويتبعها المؤلف بعودة شنوده أفندى معلناً انتهاء التعاقد مع الشركة على صفقة الأرض لصالح أهل القرية .

مما سبق، يستخلص الباحث أن بنية ملهاة (الصفقة) بنية تحولية تتغير فيها المعارض من الوهم إلى الرغبة الحقيقية لشراء

حامد بك أرض الشركة البلجيكية إلى الحصول على مبروكه، وهو ما أعطى الفعل صفة الحيوية طوال المسرحية .

وتجدر الإشارة إلى وجود خط آخر لا علاقة مباشرة له بالفعل الدرامى للمسرحية، وهو خط : تهامى وجدته وعبد الموجود، ولكنه يفيد فقط في أن يستثمره خميس ليضغط على الحاج عبد الموجود لكى يعطى أهل القرية مايريدونه من مال فى بداية المسرحية، ثم يستثمره أخراً فى الضغط على الحاج عبد الموجود لكى يتنازل عن كامل ما أعطاه لأهل القرية من أموال، بعد أن كشف خميس كيف أن الحاج عبد الموجود كان يقوم بتجريد المتوفى من كفنه ليبيعه للتاجر الذى اشتراه منه من قبل.

ويمكن أن يخلص الباحث إلى أن حبكة هذه الملهاة متماسكة، وتعتمد أساساً على المفارقة، حيث اعتقاد أهل القرية أن حامد بك أبو راجيه قد جاء إلى القرية للدخول فى صفقة الأرض، فى حين أن حادث سيارته عند مشارف القرية هو الذى دفعه دفعاً للتواجد بها عن غير قصد منه، حين كان فى طريقه إلى قرية مجاورة لمعاينة بعض الجرارات الزراعية التى يحتاجها لأراضيه، ويمثل هذا الموقف المفارق عصب المسرحية كلها، أو ما يطلق عليه الموقف الأساسى الذى بنيت عليه المسرحية .

* * *

من ناحية الموضوع، يصف د. محمد مندور موضوع ملهاة (الصفقة)، بقوله :

«مسرحية الصفقة قد عالجت مشكلة اجتماعية محزنة كانت سائدة قبل الثورة. وتفوقت مسرحية الصفقة لأنها (...) صورتها تصويراً إنسانياً عميقاً هو الذى يستحق الإبراز فى هذه المسرحية قبل أى شىء آخر»[٦٠] .

بينما يختلف مع الرأى السابق أحد النقاد بقوله :

«الحل الذى تقدمه المسرحية، وعلى ضوء القوانين الداخلية التى تحكمها، حل وسط.. حل يهاجم الإقطاع والاستغلال كقيم ويرسى بدلاً منهما قيمة لاتقل فسادا عنهما وهى الرشوة.. وإنا لو تأملنا الأرض نفسها فى المسرحية لوجدنا أنها قيمة خاسرة.. فمن أجلها يضحى الفلاحون بقيمهم الأخلاقية.. فهم مثلاً يعلمون غرض البك من اصطحاب مبروكة معه إلى القاهرة، ومع ذلك، ورغم كل الاعتراضات التى يثيرونها، فهم يرضون بذهابها معه.. ذلك وعملية الرشوة نفسها كحل لحصول الفلاحين على حقهم، يفقدهم وقضيتهم تعاطف النظارة.. لأنهم غير مقتنعين كأصحاب حق فى الأرض»[٦١] .

يختلف الباحث مع الرأى السابق من حيث نقده للقيمة الأخلاقية لملهاة الصفقة، إذ إن الفلاحين - بداءة - لم يختاروا إعطاء حامد بك المال، خاصة وأنهم لا يملكونه وإنما يقترضونه من الحاج عبد الموجود، وقد فرض عليهم هذا الأمر فرضاً.. وفى عرف المباع والمشترى، لاتحسب العطايا الممنوحة لأحد الأشخاص للخروج من مزاد أو ماشابه من صفقات رشوة - كما أسماها صاحب الرأى السابق - لذا، فالاضطرار هنا يرفع عن المضطر غير ذى باغ أو عاد صفة الظالم، ويدفعه دفعاً إلى الصفة المقابلة (المظلوم)، وهو مالا يفقد الفلاحين تعاطف الجمهور أو مصداقية حقهم فى الأرض .

كما يختلف الباحث مع الرأى السابق أيضاً فى أن أهل القرية «يعلمون غرض البك من اصطحاب مبروكة معه إلى القاهرة»، وهو مالا صحة فيه، وللرد على هذا الرأى نتأمل الحوار التالى :

«**سعداوى** : (ملتفتاً إلى الحاج عبد الموجود) وأنت رأيك ياحاج؟!..

الحاج : والله أنا ملاحظ أن عين البك ما تحولت عن مبروكة طول ماهى واقفه الساعة تتفرج؟! ..

عوضين : يعنى قصدك ..

تهامى : اسكتوا! .. مبروكة ظهرت..»[٦٢].

وفى موقف حوارى سابق نلمس من تهامى تعجبه من رفض عوضين عدم السماح لابنته أن تذهب مع البك، أو كما وصفه:

«رجل أكبر من والدها. طالبها تلاعب ابنه الصغير!.. فيها شىء»[٦٣] .

إن موقف عوضين من سفر ابنته لم يشبه شك من الناحية الأخلاقية، ولكن اعتراضه صدر عن موقف عام من سفرها لما يمكن أن تثيره القرية من هذا السفر من أقاويل، ومن ناحية أخرى لأنها مخطوبة.. ويلخص ذلك سعداوى حين يقول للبك :

«سعداوى : المانع أنها مخطوبة..

البك : والمخطوبة تقعد عاطلة من غير شغل؟! ..

سعداوى : شغلها هنا معنا فى البيت والغيط ..»[٦٤] .

هذا هو المنطق القروى البسيط.. ويبدو أن صاحب الرأى السابق قد خلط بين ما فهمه من ثنايا الحوار الذى دار بين البك ووكيله (كاتم الأسرار) وماينكشف لأهل القرية بعامة وأهل مبروكة بخاصة .

ومن الجدير بالذكر أن فاروق عبد الوهاب يثنى ثناء خاصاً

عل مـوضـوع هـذه الملهـاة، فـى الوقت الذى يقـول عن حـبكة المسرحية .

«الأرض ومـشكلة الصـفقـة فى المسـرحـية هـى مـبرر جـمـيع الأحداث التى تنتهى بالحصول عليها، وهذه المشكلة وحدها هى مايضفى على المسـرحية عنصر الوحدة ويجـعلها مسرحية «متقنة الصنع»[٦٥] .

وهو ما يختلف مع ماتوصل إليه الباحث، حيث انتهى- خلال تحليل الفعل فى هذه المسـرحـية - إلى أن ثمة خطين دراميين، لاخطاً واحداً، وأن هذين الخطين- نتيجة لتآلفهما معاً فى جديلة واحدة - يوحيان بأنهما خط واحد، وما يوحى بالوحدة هنا هو قابلية تآلف الخطين وتمازجهما، وبخاصة فى مرحلة التعقيد.

***

٣- السلطان الحائر:

١- (السلطان الحائر) ملهاة فى ثلاثة فصول، كتبها توفيق الحكيم عام ١٩٦٠. تبدأ والمحكوم عليه يتأمل الجلاد الذى يغالبه النعاس، ويسأله عن الوقت الذى سينفذ فيه حكم الإعدام، يخبره الجلاد أنه سوف يقطع رقبته عند أذان الفجر، ويطلب منه أن يتركه ليهنأ بالقليل من النوم حتى يستطيع أن ينفذ فيه حكم

الإعدام فى مزاج صاف، ويقترح عليه أن يدعوه لشرب كأس خمر إذا كان يمتلك نقوداً، فى الوقت الذى يرفض اقتراح المحكوم عليه بفك قيوده والذهاب معاً لقضاء ليلة أنس .

بعد أن ينتهى الجلاد من شرب قدحه، يفرض نفسه بغنائه على مسامع المحكوم عليه، ولما كان صوته منفراً، تنزعج الغانية التى تقطن بالساحة، وتقوم- بمساعدة خادمتها- بمشاجرة كلامية مع الجلاد، الذى لايجد بداً من الاعتذار لها، فى هذه الأثناء تعرف الغانية من المحكوم عليه - الذى يعمل بالنخاسة - أنه لم يقدم لمحاكمة، وأنه رفع مظلمة إلى السلطان يشكوه فيها من أنه سوف يلقي حتفه دون محاكمة. تتساءل الغانية عن وقت تنفيذ حكم الإعدام بالنخاس، فيخبرها الجلاد بأنه سيقوم بأداء عمله عند أذان الفجر. وبينما هى تتحدث معه، يدخل المؤذن، وتستطيع الغانية أن تقنعه بأن يقبل دعوتها لاحتساء القهوة فى دارها .

٢- يدخل الوزير، ويتساءل عن السبب الذى منع الجلاد من أن يقوم بتنفيذ حكم الإعدام بالنخاس، فيخبره النخاس بأن المؤذن لم يؤذن لصلاة الفجر بعد، لكن المؤذن يظهر ويؤكد أنه أدى الأذان، وتعلل الغانية قول الجلاد بأنه كان مخموراً ولم

يسمع أذان صلاة الفجر. يخبر المحكوم عليه الوزير بأنه أرسل مظلمة للسلطان، فيرد الوزير بأن السلطان نظر فى مظلمته، وسيحضر – بعد قليل – بنفسه ليشهد محاكمته فى الساحة .

٣– يدخل السلطان، ويسأل حاشيته عن التهمة الموجهة إلى المحكوم عليه، وبعد مراوغة يخبره الوزير بأن المحكوم عليه يشيع فى المدينة أن السلطان لم يزل عبداً رقيقاً، ولايحق له أن يحكم جماعة حرة. يتأكد السلطان من صدق هذا الزعم، ويطلب من القاضى والوزير مد يد العون لحل هذه المسألة. يقترح الوزير كتمان الأمر عن الشعب، وادعاء أن السلطان السابق قد أعتق – قبل وفاته – السلطان، لكن القاضى يعارض بشدة هذا الرأى ويفرض عليه حلاً واحداً هو أن يباع السلطان فى مزاد علنى، ومن يشتريه يعتقه فى الحال، طالما أنه لايزال عبداً رقيقاً، وأنه ليس إلا متاعاً يتبع بيت المال، ومن الواجب بيعه، وبعد تردد، يذعن السلطان لمشورة القاضى .

٤– ينصب المزاد فى الساحة على مرأى ومسمع من جموع الشعب، يتقدم الإسكافى لشراء السلطان ومعه الخمار وإثنان من الأعيان ورجل آخر وينتهى المزاد بأن يشترى الرجل السلطان. وحين يدفعه القاضى لتوقيع عقدى شراء السلطان

وتحريره، يوقع الرجل عل العقد الأول - عقد الشراء - ويرفض التوقيع على العقد الثانى، بدعوى أنه موكل من قبل شخص آخر. يهدد الوزير الرجل للاعتراف بهوية المشترى، وتحت ضغطه الشديد، تندفع الغانية من بيتها وتلقى بالمال أمام القاضى، ثم تطلب أن تتسلم السلطان، وبعد مراوغة من القاضى والسلطان والوزير مع الغانية، يستسلم السلطان لرأى الغانية الذى يقضى بأن يبيت السلطان معها فى بيتها ليلة كاملة ثم تعتقه عند آذان الفجر .

٥- بعد أن يأمر الوزير بتفريق الجموع المحتشدة فى الساحة، والذين جاءوا لمشاهدة حال السلطان مع الغانية فى بيتها، يعلن الخمار أنه تراهن على عتق الغانية للسلطان، وحين يسأل الوزير الجلاد عما يدور من أحاديث بين العامة، يخبره الجلاد بأن الناس يتهامسون عن السلطان الذى يقضى ليلة مع الغانية فى بيتها المشبوه بسوء السمعة .

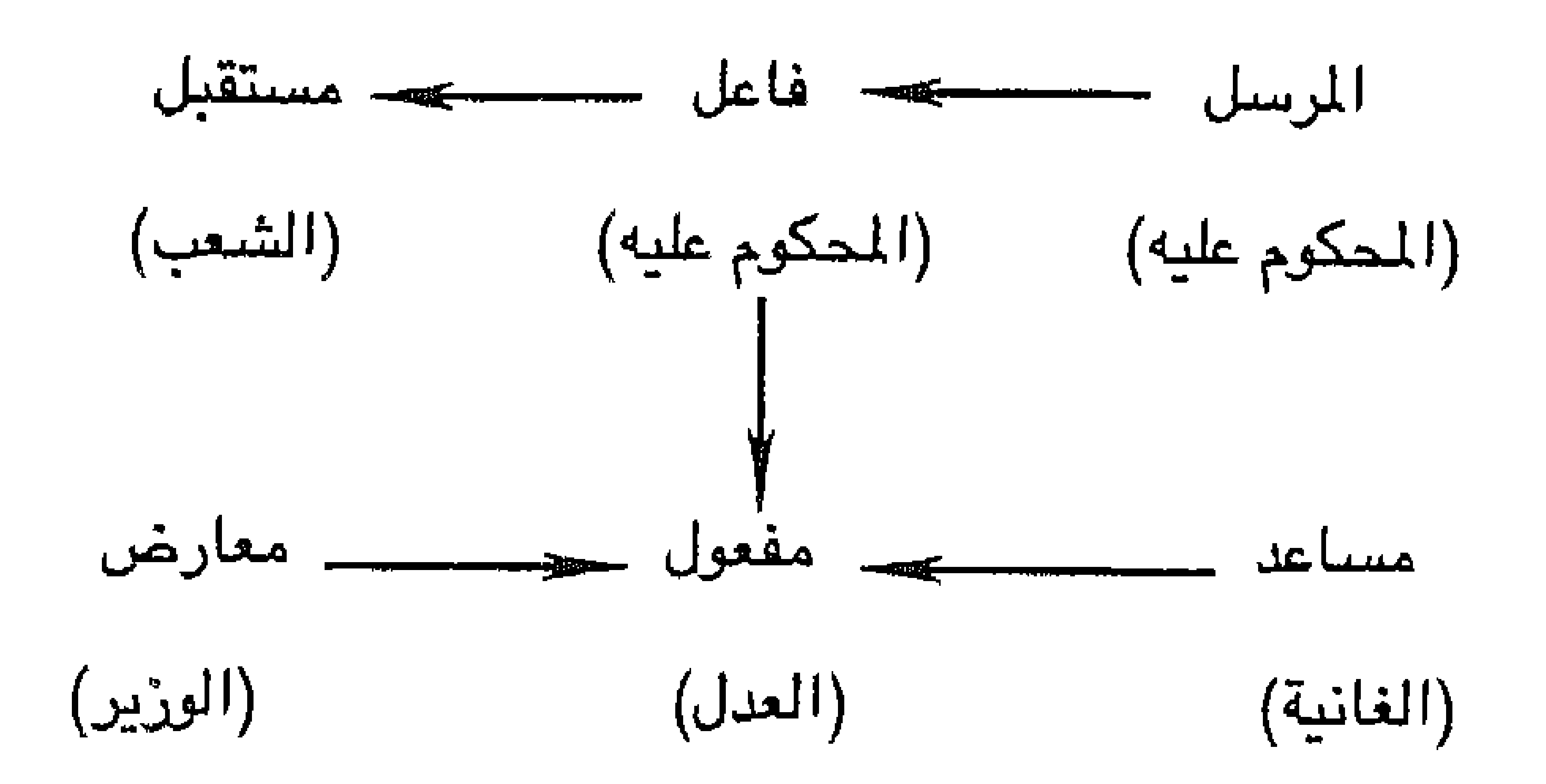
تحاول الغانية أن تقترب حثيثاً من مشاعر السلطان، وتوضح له الحقيقة التى لايعرفها أحد عنها : إنها ليست غانية وإنما أرملة ثرية تعشق مجالسة الرجال المغرمين بالفن والأدب تغرقهم بالولائم والمحافل، من أجل الاستمتاع بمشاركتهم الحديث، يفكر

القاضى فى حيلة يخلص بها السلطان من بين يدى الغانية، ويأمر مؤذن المسجد بأن يبكر ميعاد أذان الفجر، فيفعل المؤذن مرغماً، لكن الغانية تكتشف الحيلة وتكشفها أمام السلطان. فيتدخل السلطان ويوجه اللوم للقاضى، ويطلب من الغانية أن يعودا لمنزلها ثانية، لكنها تأبى مقررة أن تهبه الحرية، وتوقع على صك التنازل، وحين يطلب السلطان أن تسترد مالها من ماله الخاص، ترفض مفضلة الذكرى الجميلة على أموال الدنيا، يتحرك موكب السلطان إلى القصر فى الوقت الذى تقف فيه الغانية تمسح عبراتها .

من خلال سرد عناصر حبكة ملهاة (السلطان الحائر) يمكن القول إن بداية مرحلة التعقيد هى كما تقول د. فاطمة موسى :

«لما كان تأخر المؤذن سبباً فى بدء حركة الحدث يكون تقديم الأذان سبباً فى انفراج الأزمة وإيذاناً بتوقف الحركة»[٦٦] .

وبتحليل الباحث حبكة هذه الملهاة تحليلاً تفصيليا لبيان حركة العوامل بداخلها، يجد أن الموقف الدرامى رقم (١) تمثله العوامل على النحو الآتى :



وفى الموقف الدرامى رقم (٢) تتحول عوامل الفعل كاملة تحولاً جذرياً، وتصبح حركة العوامل داخل هذا الموقف على النحو التالى :

مرسل ← فاعل ← مستقبل

(الغانية) (الجلاد) (الوزير)

مساعد ← مفعول ← معارض

(المؤذن) (الحقيقة) (الغانية)

وفي الموقف الدرامى رقم (٣) يعود النموذج العواملى للتغير الجذرى على النحو التالى :

مرسل ← فاعل ← مستقبل

(الوزير) (السلطان) (القاضى)

↓

مساعد ← مفعول → معارض

(الوزير) (حرية السلطان) (القاضى)

وفى الموقف الدرامى رقم (٤) تختفى بعض العوامل وتبدو العوامل المحركة للفعل الدرامى على النحو التالى :

مرسل ← فاعل → مستقبل

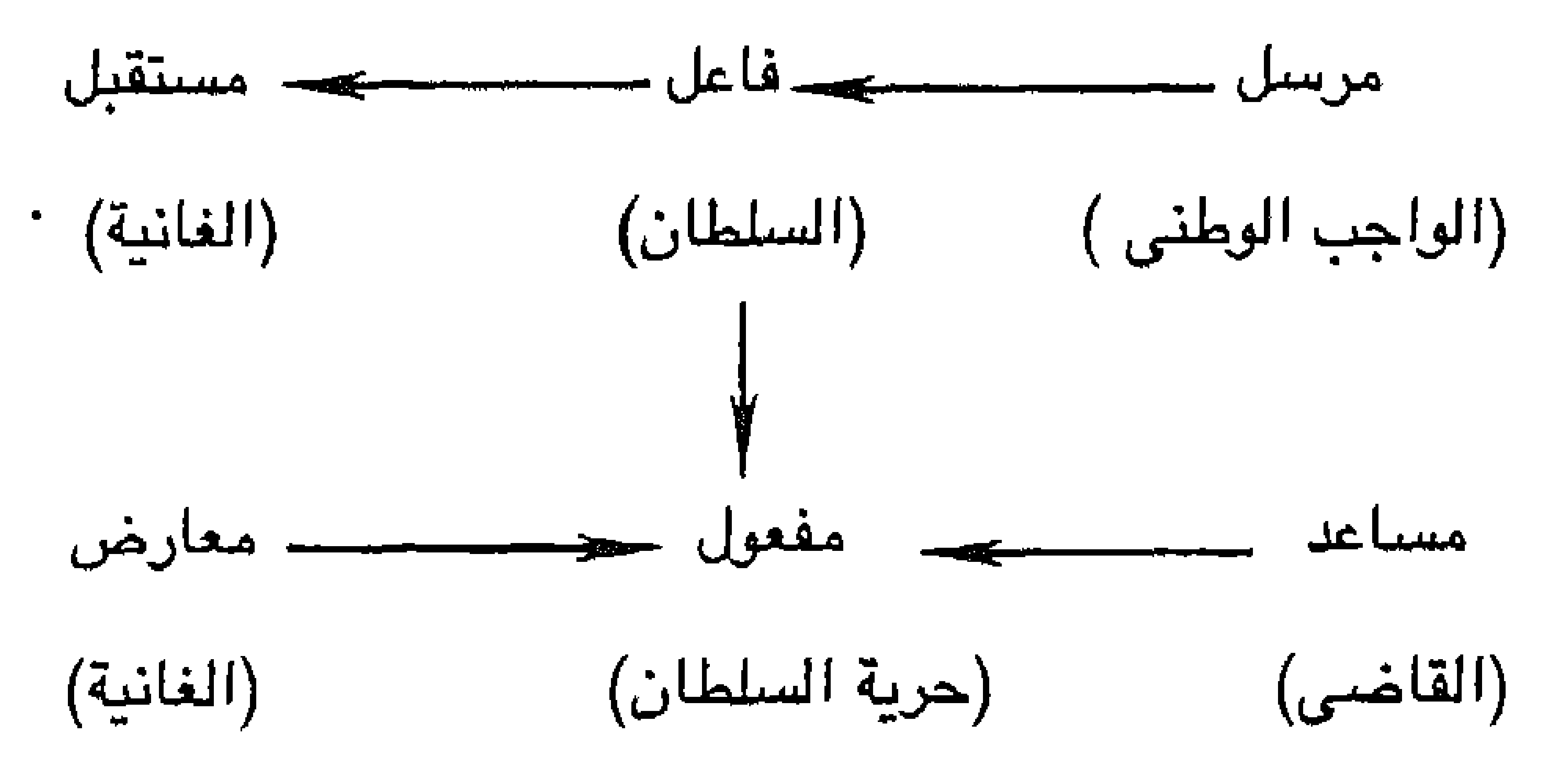
(-----) (السلطان) (---)

↓

مساعد ← مفعول → معارض

(القاضى) (حرية السلطان) (الغانية)

وفى الموقف الدراى الأخير، يضاف إلى خانتى (المرسل) و(المستقبل)عاملان جديدان، هما: (الواجب الوطنى) و(الغانية)، وتتغير بعض العوامل لتعلن نهاية المسرحية على النحو التالى :



ونتيجة لظهور (الواجب الوطنى) كنزوع يضغط عل شخصية الغانية، تترك خانتها كمعارض لحصول السلطان على حريته، وبذا ينتهى المسرحية .

***

هذا، ويصف أحد النقاد الثنائية الغالبة فى هذه المهاة، بقوله: «فى مسرحية السلطان الحائر عودة أخرى إلى الثنائيات.. هذه المرة ليست ثنائية مجردة، وإنما ثنائية واقعية. ثنائية السيف والقانون، التعسف أو الديمقراطية..»[٦٧] .

وتختلف آراء الدارسين حول مصدر حكاية Fable السلطان الحائر، إذتذكر تمارا ألكسندروفنا ذلك قائلة :

«كوميديا (السلطان الحائر) ١٩٦٠ تجرى أحداثها فى فترة حكم المماليك لمصر، أى فى القرن الثالث عشر والرابع عشر.. الشخصيات والأحداث تتناسب تماماً والعصر المذكور..»[٦٨] .

بينما يقول عنها دارس آخر :

«لقد اتخذ الحكيم العصر المملوكى خلفية تاريخية لمناقشة قضية الديمقراطية لما اشتهرت به هذه الفترة من ظلام يطوى بين جوانحه كل المفاسد والشرور من رشوة وتآمر وكان فيها الحكم المطلق للسيف حتى يمكنَ جب القانون»[٦٩] .

ويتفق د. محمد مندور مع الرأى السابق، حيث يقول :

«لا أعتبر مسرحية السلطان الحائر مسرحية تاريخية بالرغم من أن المؤلف قد اختار لها إطاراً تاريخياً يقرب رموزها من الممكن. ولذلك اختار لها فترة حكم المماليك.. ولكنه لم يقصد قط إلى كتابة مسرحية تاريخية بالمعنى الدقيق لمفهوم هذا النوع من المسرحيات..»[٧٠] .

ويتفق الباحث مع الرأيين السابقين، مخالفاً بذلك رأى المستعربة، إذ إن إشارة المؤلف إلى زمن الأحداث لايتعدى – كما قال د. محمد مندور – مجرد تقريب الرموز إلى حيز الممكن، أو إضفاء شرعية الرمز وسحبه إلى دائرة الواقع الممكن، الذى يمكن أن يكون التاريخ. ويبرر المؤلف ذلك بقوله :

«كانت هناك ظواهر دفعتنى إلى مواجهتها بالوسائل التى كانت فى يدى. من ذلك ظاهرة خنق الحرية وإعطاء القانون

إجازة. وهنا رأيت أن أكتب «السلطان الحائر» لأوضح وجوب احترام القانون والحرية والابتعاد عن استعمال السيف والعنف(...) كتبت السلطان الحائر عام ١٩٦٠ عندما بدأت هذه الظاهرة فى التكشف»[٧١] .

وقد يفسر الرأى السابق للمؤلف سبب جنوحه إلى الرمز - كما ذكر د. محمد مندور - وإلى الخلفية التاريخية، ربما ليحمى نفسه من خطر مكاشفة السلطة بتلك المفاسد، فأجاز ما أراد أن يقوله بوضعه على مشجب التاريخ، وغلف أفكاره بغلالة الرمز التى تحمى فكره وتضمن عمومية الطرح الدرامى، بدلاً من أن تكون مسرحية مباشرة عارية كتلك التى بدأ بها حياته فى التأليف المسرحى (المرأة الجديدة - ١٩٢٤).

وهذا مايختلف بدوره مع رأى المستعربة السابق بأن زمن أحداث هذه المسرحية هو عصر المماليك، أى فى القرن الثالث عشر والرابع عشر. هذا، ويخلص الباحث إلى أن حبكة ملهاة (السلطان الحائر) حبكة متماسكة من حيث بنائها، كما أنها أكثر حيوية من سابقتها، حيث إن الفعل يمر بخمس حلقات من حركة العوامل، التى تضمن للحبكة عنصراً هاماً من عناصر جودتها الفنية، هو عنصر التشويق، حيث إن تغير الخانات

المستمر، وبخاصة خانات (المرسل - المستقبل) و(المساعد - المعارض)، يجعل المتلقى فى حال ترقب دائم لحركة الفعل، كما يضفى إيقاعاً لاهثاً، لايجعل المتلقى يشعر بثقل عناصر الفعل الذى يجرى سريعاً أمام عينه .

* * *

المبحث العاشر

تطور بناء وتوظيف الشخصية والحوار في ملهاة الموقف

١- أريد أن أقتل :

تحتوى ملهاة (أريد أن أقتل) على أربع شخصيات فقط، هى: الزوج، الزوجة، المندوب، الفتاة. ويلاحظ الباحث بداءة أن المؤلف قد اكتفى بتوصيفه الاجتماعى لكل من الزوج والزوجة والمندوب، ولم يخلع عليهم أسماء ما، بينما خلع على الفتاة اسم (سهام) لما له من مدلول مطابق لحال الفعل الذى تقوم به .

يعرض المؤلف لسمات شخصيتى (الزوج) و(الزوجة) خلال مرحلتى العرض والتعقيد، وخلال هاتين المرحلتين يعرض سلوكاً مفارقاً وكاشفاً، ففى مرحلة العرض والتعقيد يعرض المؤلف – عبر السرد الحوارى– سمات خاصة لكل من (الزوج) و(الزوجة)، فهما قد تعديا الثلاثين،وهو مايبدو من قول الزوجة لسهام: (إنى

صديقة والدتك.. إنك مثل أختى الصغرى)[٧٢]، وهو ما يبين بطريقة غير مباشرة - أن الزوجة تكبر سهام - الشابة الصغيرة - بعدة سنوات، قد لاتزيد عن عشرة سنوات، مما يتيح لها أن تكون صديقة أم سهام وكأخت سهام الكبرى فى ذات الوقت، كما يبرر أيضاً أنها عاقر، وهو مايبدو جلياً من قول الزوج :

«أحلف بأغلظ الأيمان- لقد أكد لها كل الأطباء أنها لايمكن أن تأتى بأطفال..»[٧٣] .

ولم يضف المؤلف أية إشارات أخرى إلى ضخية (الزوجة)، بينما لم يقدم أية معلومات عن (الزوج) باستثناء وضعه الاجتماعى بوصفه زوجاً، ويرى الباحث أن تهميش مواصفات الشخصية هنا له دوره الحيوى، إذ أن ذلك يركز الضوء على مايربط بين الزوجين من وشائج بغض النظر عن التفصيلات الإنسانية المميزة لكل من الزوجين، كما يرى الباحث أن ذكر المؤلف أن الزوجة غير قادرة على الإنجاب، يمكن أن يساعد على إثراء الوهم بإمكانية تضحية أى منهما فى سبيل الآخر، وهو ما ينكسر تماماً بعد وصول سهام .

كما أن عامل السن عند كل منهما، يمكن أن يدل على مدى إخلاص الزوج لزوجته، إذ لم يتطرق إلى موضوع الزواج من

إمرأة أخرى من أجل الإنجاب، وتحمل ألا يكون أباً فى سبيل أن يعيش زوجاً مخلصاً لإمرأة يحبها. وتضيف بوليصة التأمين- التى يوصى بها الزوج لتستفيد منها زوجته بعد وفاته - بعداً جديداً يغلف هذه العلاقة بغلالة عاطفية قوية، سرعان ما يكشف الموقف الدرامى العام زيفها، ذلك أن حياة الإنسان أغلى من أن يضحى بها فى سبيل إنسان آخر، ومن الجدير بالذكر أن الزوجين يمثلان المقولة السردية العامة للنص ويجسدانها، فى حين يلعب (المندوب) دوراً حيوياً فى نصف المسرحية الأول، حيث يلعب دور كاتم الأسرار الذى يفضى إليه الزوج بمسألة بوليصة التأمين - من ناحية - ويجسد تنفيذ هذه المسألة على المستوى المرئى - كدلالة غير مشكوك فى صحتها - من ناحية أخرى، كما يستثمره المؤلف كمصدر للإضحاك فى النصف الأخير من المسرحية - كما سيتضح فيما بعد، أما الفتاة المختلة نفسياً (سهام)، فيضفى المؤلف جملة من التفاصيل على نسيجها تؤهلها لمصداقية الفعل، حيث تتلخص رغبتها فى القتل بقولها :

«إن فى أعماق نفسى الآن صوتاً يطغى على رحمتى وحكمتى وعلى أصوات توسلاتكم وحججكم.. ليس يهمنى الآن هذا العالم بناسه وجيرانه ورحمته ومنطقه وبراهينه وثوابه وعقابه وخيره

وشره.. لا.. لا.. لايهمنى كل ذلك الساعة.. كل مايهمنى فى هذه اللحظة هو أن أخنق هذا الصوت الخفى (...) صوتاً يقول لى: اقتلى!.. يجب أن تقتلى!.. هذا الصوت لا مفر لى من أن أطيعه..»[٧٤] .

وهو مايعطى سلوك سهام بعداً نفسياً يمكن أن يكون مبرراً محتملاً لإيراد الفعل على هذه الكيفية .

ويمكن القول إن المؤلف نجح فى توظيف كل شخصية - بمعطياتها التفصيلية المختلفة - فى أداء الدور الدرامى المكلفة به، ولم ترد شخصية أو معلومة خاصة بإحدى الشخصيات لالزوم لها، بل أن كل معلومة أوردها المؤلف أفادت فى تكييف الشخصية مع الفعل كمبرر موضوعى ودال فى الوقت نفسه .

أما عن لغة الحوار، فقد استخدم المؤلف اللغة العربية الفصحى المبسطة التى تشبه - إلى حد ما - لغة الصحافة، من حيث اختيار ألفاظها وتراكيبها. ولكن يرى الباحث أن ثمة عيباً رئيسياً يمكن أن توصف به لغة الحوار فى هذه الملهاة، ألا وهو عدم وجود خصوصيات لغوية بين ألسن المتحدثين، فالزوج يتحدث مثلما تتحدث الزوجة مثلما تتحدث الفتاة مثلما يتحدث المندوب، لا فارق بين شخصية وأخرى من حيث المفردات اللفظية

والأسلوب، وكأن الشخصيات جميعاً تتكلم لسان واحد، ولو أن أسماء الشخصيات سقطت سهواً أثناد الطباعة ما استطاع أحد أن يجزم بأن هذه الجملة الحوارية أتت مخصصة لشخصية محددة من شخصيات الملهاة، إذ أن كل الشخصيات تتحدث بلسان واحد، وبمنطق تفكير واحد، وهو بلا أدنى شك لسان المؤلف ومنطق تفكيره، وإذا كانت هذه الملهاة تقترب من الواقعية، فمن الأجدر بها أن تلزم كل شخصية بلسان مميز، كما ألزمت كل شخصية بأن تؤدى دورها الدرامى - داخل بنية الفعل(٧٥) .

٢- الصفقة :

تحتوى ملهاة (الصفقة) على أثنتى عشرة شخصية، هى: سعداوى - عوضين - الحاج عبد الموجود، شنوده، خميس، تهامى، جدته، الحلاق، مبروكة، محروس، حامد بك، ووكيله عليش، وتمثل الشخصيات سعداوى، عوضين، الحاج عبد الموجود، شنوده، تهامى وجدته، الحلاق، مبروكة، ومحروس هم أهل القرية الأصليين، بينما خميس يعمل بمخزن المحطة وهو ليس من أهل القرية، أما حامد بك وعليش وكيله فهما من مصر.. وإلى جانب شخصيات القرية التى يحددها المؤلف

بأسماء مميزة لها، يشير المؤلف إلى مجموعة من الفلاحين والفلاحات يضعهم فى جمل حوارية تحت اسم (الجميع) أو فرداى، مثل : فلاح أول، فلاح ثانى، ليعسكوا صدى الرأى العام للقرية تجاه موضوع ما من الموضوعات الحيوية .

ومن الملاحظ أن المؤلف يهمش التاريخ والمواصفات الخاصة بمعظم شخصيات هذه الملهاة، سعداوى وعوضين فلاحان دخلا فى دائرة النسب، حيث خطب ابن الأول إبنة الثانى ولا تاريخ لهما يذكر. وكذا الحال بالنسبة لشنوده وتهامى وجدته ومبروكة ومحروس.. إنها شخصيات بلا تاريخ، يدخلها المؤلف حلقة الفعل حاملة الرغبة بشكل جماعى لا فردى، فكلهم يرغبون فى امتلاك الأرض التى عملوا فيها سنى عمرهم لدى الشركة.. ويمكن القول إن عدم خصوصية المواصفات لكل منهم، يجعل الشخصية مسطحة أشبه بالشخصية النمطية أو جاهزة التكوين، إذ أن سعداوى وعوضين وتهامى يمكن وضعهم فى خانة مسمى (فلاح)، كما يمكن وضع شنوده فى خانة مسمى (صراف) أى القائم بأعمال الحسابات، وهو ما يوكله أهل القرية فى القيام بإجراءات شراء قطعة الأرض (الصفقة) من الشركة البلجيكية. وكذا الحال مع شخصية الحاج عبد الموجود الحانوتى الذى

يتاجر بأكفان الموتى، وهو ما يجعله ثرياً فيستثمره المؤلف فى جعله عاملاً مساعداً للفاعل/ حامل الرغبة (أهل القرية). ثم خميس الموظف بمخزن المحطة.. ذلك الشاب الذى يرى فى أهل القرية مالم يعرفه أهل القرية أنفسهم.. ولا شىء أكثر من ذلك.. وكذا بقية شخصيات هذه الملهاة ماعدا شخصية (حامد بك أبو راجيه) الذى يذكر عنه أنه ثرى يشترى أى أرض زراعية يقابلها، ويساعده فى ذلك وكيله (عليش أفندى) المرتشى، الذى يعمل لحسابه الخاص كلما سنحت له الفرصة .

ويمكن القول إن المؤلف لم يمعن فى تصوير شخصيات ملهاته، وإنما إهتم - فقط - بالدور الوظيفى لكل شخصية داخل بناء الفعل، ويمكن توضيح ذلك على النحو الآتى :

١- الفلاحون :

بما فى ذلك سعداوى وعوضين وتهامى وغيرهم من فلاحى القرية - هم حاملوا الرغبة الأساسية (الفاعل) .

٢- محروس ومبروكة :

وهما يمثلان - على المستوى الفكرى - الجيل التالى من أهل القرية.. ويشكلان خط الفعل الدرامى الفرعى.. ولهما رغبتهما الدرامية المستقلة المتمثلة فى الزواج.. وتمثل العقبة أمامها

ضياع المال - من وجهة نظرهما واستثماره من وجهة نظر أهليهما - ثم تتغير العقبة لتصبح رغبة حامد بك فى أن تخدم مبروكة ابنه الصغير فى مصر وتستطيع مبروكة أن تبتكر قصة عدوى الكوليرا لتحجز حامد بك داخل بيته لحين إجراء أهل القرية الصفقة مع الشركة البلجيكية، ولكى يجعل المؤلف مبروكة تفسد مناخ الفرحة الذى حظيت به القرية بعد إبعاد حامد بك من الصفقة، يصفها بجمالها الفتان الذى يلهب قلب حامد بك ويجعله يضع ذهابها معه مقابل التنازل عن الدخول فى صفقة الأرض[٧٦] .

٣- **الحاج عبد الموجود :**

حانوتى القرية وأحد أبنائها.. يقوم بتسليف أهل القرية نقوداً بالربا.. ويقوم أيضاً ببيع أكفان الموتى بعد دفنهم - يستثمره المؤلف كعامل مساعد لأهل القرية بمدهم بما يحتاجونه من مال لشراء قطعة الأرض التى تمتلكها الشركة البلجيكية.. وحين يكشف أمره ويهدد بإشاعة بيعه أكفان الموتى بعد دفنهم، يضطر إلى أن يتنازل عن كل الأموال التى أقرضها لأهل القرية من قبل.. كما يتعهد بأن يدفع قيمة زواج محروس ومبروكة .

٤- خميس :

لم يشر المؤلف إلى عمره.. ولكنه أشار إلى أنه موظف حكومى بالمخزن المجاور لمحطة القطار.. وأنه سكير.. يقوم بثلاث وظائف درامية محددة داخل الفعل :

١- الإعلان عن وصول حامد بك أبو راجيه وإعطاء معلومات عنه، أى التمهيد لمرحلة التعقيد .

٢- الضغط على عبد الموجود - بتهديده أن يكشف سر بيعه أكفان موتى القرية بعد دفنهم لكى يساعد أهل القرية .

٣- التمهيد لمرحلة الحل، حيث يعلن عن قدوم مبروكة .

٥- شنوده :

لايذكر المؤلف غير مهنته كمحاسب، وهو يوظف كعامل مساعد طوال المسرحية، ويعلن نهاية الخط الدرامى الرئيسى، حيث يخبر أهل القرية بأنه أنهى إجراءات التعاقد مع الشركة المالكة للأرض، كما يستثمره المؤلف - كما سيعرض الياحث فى المبحث الأخير - فى إنشاء الملهاوى .

٧- تهامى وجدته :

يفيد المؤلف من شخصيتى «تهامى» و«جدته» فى كشف خبايا الحاج عبد الموجود الحانوتى، إذ لولا بحث تهامى عنه - فى

الفصل الثالث – ما اضطر خميس لفضح أمر عبد الموجود والضغط عليه بجعله يتكفل بكل احتياجات القرية.. كما يفيد المؤلف من وجود جدة تهامي، الحريصة على أن يكون مالها – الذى ادخرته – لشراء الكفن ومراسم الدفن والجناز، فى إنشاء الملهاوى حين يعرف المتلقى أن ما كانت حريصة عليه قد ذهب دون إرادتها بعد مماتها.

٨- حامد بك ووكيله عليش :

يمثل حامد بك أبو راجيه، وهو الوجيه الثرى، عامل (المعارض) أو (المعوق) الرئيس لرغبة الفاعل.. وتعتبر إزاحته من القرية – من وجهة نظر أهلها – عاملاً مساعداً لحصول أهل القرية على صفقة شراء الأرض. أما وكيله عليش فيستثمره المؤلف للقيام بدور «كاتم الأسرار»، حيث يعلم المتلقى حقيقة المفارقة المعينة باعتقاد أهالى القرية وصول حامد إلى قريتهم من أجل الصفقة، فى حين – وهو مايبدو من حواره مع وكيله – أنه جاء لأمر آخر.

* * *

وتتعرض شخصيات ملهاة (الصفقة) للنقد، فيصفها أحد النقاد بقوله :

«مسرحية (الصفقة) لاتزيد عن حكاية بسيطة عن صفقة لايهمنا كنظارة أو كقراء لمن تذهب والسبب الأساسى لذلك فى اعتقادى هو خلو المسرحية من أى شخصيات إنسانية بالمعنى المفهوم، أى أننا لا نحس بفردية هؤلاء الفلاحين أو البك أو وكيله أو الحانوتى، ومن هنا، ولأن هذه الشخصيات ليست متميزة، أى أنها مرسومة بطريقة عامة، فإننا لا نخلص إلى عمومية التجربة الإنسانية التى يقدمها الحكيم..»[٧٧] .

ويصف شخصيات المسرحية فى موضع آخر، فيقول :

«شخصيات الصفقة ليست سوى دمى لخدمة فكرة توفيق الحكيم..»[٧٨] .

ويتفق الباحث مع الرأى السابق فى أن المؤلف قد عمد إلى تصوير شخصيات المسرحية تصويراً عاماً، وهذا ما سيتناوله الباحث عند دراسة النمط اللهاوى تفصيلاً، إذ أن هذه السمة إحدى خصائص هذا النمط اللهاوى الذى كتبت فيه هذه المسرحية .

* * *

وعن لغة المسرحية، وكما سبق القول فى مدخل هذا الفصل، تعد مسرحية (الصفقة) متميزة من ناحية تقنية أسلوبها اللغوى

الفريد، إذ قصد مؤلفها إلى الإفادة من جماليات اللغة العربية الفصحى القادرة على تجاوز العصور والرقع الجغرافية دون أن تفقد شيئاً من القدرة على التعبير، واللهجة العامية المصرية المستعملة في الحياة اليومية فى مصر بما فيها من ألفة بينها ومتلقيها.. ولنتأمل هذه الفقرة الحوارية المختارة إختياراً عشوائياً من بين دفتى هذه المسرحية :

«**الحاج** : غرضكم إنى أرمى فلوسى فى الهوا ؟! ..

سعداوى : فى الأرض .. وأنت الصادق .. إرميها فى الأرض النافعة.. أرض بلدنا.. القرش المرمى فيها حلال .

الحاج : إن كان على الأرض، كنت اشتريت أنا لنفسى أحسن لى .

شنوده : أنت فيها .. تفضل! .. وحل الإشكال ! ..

الحاج : لا يا سيدى .. يفتح الله! .. أنا عمرى ما ادعيت إنى مزارع.. كل واحد أدرى بصنعته»[٧٩] .

من الفقرة الحوارية المذكورة يمكن ملاحظة أنه يجوز قراءتها بوصفها قطعة حوارية بالعامية المصرية، كما يجوز قراءتها بوصفها قطعة حوارية بالعربية الفصحى المبسطة والميسرة من ناحية قواعدها النحوية.. إلى جانب الاستشهاد بتعبيرات دارجة

أصلها فصيح مثل: حل الإشكال، يفتح الله (والمقصود بها يفتح الله عليك).. ومثال ذلك الجملة القائلة: كل واحد أدرى بصنعته.. يمكن أن تنطق باللسان الفصيح على النحو التالى :

(كُلُّ واحدٍ أَدرى بصَنعتهِ)، وحين يتعمد القارىء قراءتها كجملة دارجة إذن قام بتسكينها، ولم يلتزم بحركات الإعراب .

ومن الملاحظ، أن ألسن بعض الشخصيات هنا مميزة تمييزاً واضحاً ويبدو هذا التمييز جلياً من قاموس كل شخصية أو مخزونها من الكلمات الدالة إجتماعياً، مثل قول شنوده :

«لكن أنتم نسيتم الشرط الأهم: الشركة لما أرادت إنها تصفى أملاكها فى الزمام، كانت ناويه تطرح الصفقة فى المزاد..»(٨٠)

ويمكن ملاحظة أن ألفاظاً مثل : أملاكها – الزمام – الصفقة – المزاد، هى من صميم قاموس رجل يعمل بالمحاسبة أو الصرافة كشنوده – الذى يعمل صرافاً، ويمكن ملاحظة ذلك أيضاً، على لسان العجوز (جدة تهامى) – التى تقول :

«(مولولة) فلوسى!.. فلوسى.. تهامى!.. ولد ياتهامى!.. تعملها وتسرقنى؟.. تسرق ستك أم أمك!.. ستك حبيبتك.. تسرق القرشين.. توفير العمر كله!! وأنت عارف إنى قاعده أحط القرش

على القرش فى قعر الصندوق الأحمر.. حاسبه حساب آخرتى.. كفنى وخرجنى ودفنتى!..»[٨١] .

وهنا أيضاً تبدو ألفاظا قادرة على التعبير – ليس عن حال الموقف فحسب بل أيضاً – عن قاموس إمرأة عجوز تنتظر النهاية، وذلك من خلال الفاظ مثل : ستك حبيبتك.. توفير العمر كله.. أحط القرش على القرش فى قعر الصندوق.. حاسبه حساب آخرتى.. كفنى.. خرجتى.. ودفنتى.. وهذا مايتكرر أيضاً على لسان حامد بك الذى يتكلم بلسان يعكس مصداقية شخصيته، وبذايمكن القول إن المؤلف طور من حرفية اللغة الدرامية من الناحيتين: العامة متمثلة فى أسلوب الكتابة العام، والخاصة التى تختص بانعكاس الشخصية على أسلوبها عامة.. ومفرداتها اللفظية خاصة، وهو يتوافق بذلك مع قول مارتن إسلن:

«: فى مسرحية كتبها كاتب مسرحى ضليع كل شخصية سوف تتبنى أسلوبها فى الكلام والذى يجب أن يكون، مع ذلك، متنوعاً داخل نطاق المستوى العام للغة المسرحية ككل»[٨٢] .

ويختلف أحد النقاد مع الرأى السابق، بقوله :

«شخصيات الصفقة ليست سوى دمى لخدمة فكرة توفيق

الحكيم.. ويساهم فى تعميق إحساسنا بذلك، أن الحوار فى المسرحية عموماً لاينبع من الشخصيات.. فالكل يتكلم بلسان واحد ويفكر بعقل واحد، وهذا اللسان وهذا العقل هما لسان وعقل توفيق الحكيم.. وقد يكون ذلك مقبولاً فى مسرحياته الفكرية ولكنه عندما يتعرض لمسرحية (طبيعية) أو (واقعية) كما يعلن فى البيان الذى ذيل به المسرحية المطبوعة، فإن عليه أن يجد الوسيط المناسب لكل شخصية..»[٨٣] .

يختلف الباحث مع الرأى السابق اختلافاً جذرياً، إذ أنه بالرغم من أن ثمة طابعاً أسلوبياً عاماً يغلف المسرحية ككل، إلا أن – كما أوضح الباحث قبل قليل – ثمة تفاوتاً واضحاً بين لسان شنوده ولسان البك ووكيله ولسان المرأة العجوز ولسان بقية الفلاحين.. كما أن ثمة فارقاً جوهرياً فى طرق التفكير بين كل شخصية من الشخصيات المذكورة، كما بدأ عند دراسة الشخصية ولغة حوارها .

* * *

٣- السلطان الحائر:

تشتمل ملهاة (السلطان الحائر) على عشرة شخصيات – غير الجموع الممثلة لأهالى السلطنة – هم: الجلاد، المحكوم عليه،

الخادمة، سيدتها الغانية، المؤذن، الوزير، القاضى، السلطان، الإسكافى، والخمار، ومن الجدير بالذكر أن المؤلف لم يعن بتصوير معظم هذه الشخصيات تصويراً يبتعد عن السطحية، يستثنى من ذلك شخصيتا السلطان والغانية، ولايتعدى وجود هذه الشخصيات – فى النسيج الدرامى للمسرحية – القيام بوظائف درامية محددة، ويمكن عرض الوظائف الدرامية لكل شخصية من شخصيات هذه الملهاة على النحو التالى :

١- الجلاد - المحكوم عليه :

تقوم شخصيتا الجلاد والمحكوم عليه بجملة من الوظائف، أول هذه الوظائف هو بث أثر ملهاوى فى افتتاحية المسرحية، وخلال النصف الأول من الفصل الأول، حيث نجد محكوماً عليه بالإعدام يدعو جلاده للشراب، أو يغنى الجلاد ليسلى المحكوم عليه، كما يفيد وجود الجلاد ذى الصوت المنفر من استدعاء الغانية ليتم كشف المحكوم عليه معلومة هامة هى التى يبنى عليها الفعل المسرحى كله مؤداها أن السلطان عبد رقيق، وهى معلومة هامة يقع على أساسها الموقف الدرامى الرئيسى للمسرحية، ويمكن أن يدخل فى ذلك أيضاً، أن المعلومة التى يلقى بها المحكوم عليه للغانية تلقى الضوء على شخصية السلطان .

٢- الخادمة وسيدتها الغانية :

تلعب الخادمة دوراً وظيفياً هاماً يتمثل فى التمهيد لدخول الغانية، كما يوظفها المؤلف أيضاً لتثير حفيظة سيدتها الغانية ضد الجلاد، وهو ما يؤدى إلى تشكيل بداية الحدث، أما الغانية فهى التى تحرص المؤذن ليؤخر - أو ألا يقوم بـ - الأذان ، وبذا تساهم فى تشكيل بداية الفعل الدرامى أيضاً .. كما أنها تقوم بآليات أغلب مساحة مرحلة التعقيد، حيث تشترى السلطان، وتفرض عليه أن يذهب إلى بيتها لقضاء ليلة. ويوظف المؤلف شخصية الغانية أيضاً لتشكيل مرحلة الحل، إذ هى التى تقرر أن تهب السلطان حريته وترفض أن تسترد مالها، ومن الجدير بالذكر أن شخصية الغانية تمثل «بطلة المسرحية» حيث تقوم بأغلب عناصر الفعل، وهى الشخصية ذات الإرادة فى تأخير المؤذن عن الآذان والقاء اللوم على الجلاد. وتصفه بأنه كان مخموراً وقت الآذان، ثم تشترى السلطان وتفرض عليه - وبالتالى على حاشيته - أن يبيت ليلة فى بيتها، وفى النهاية هى التى تحرر السلطان بعد أن كان عبداً لها، ويعيب بناء هذه الشخصية أن المؤلف يطلق عليها صفة (الغانية) طوال المسرحية، وخلال جلستها مع السلطان - فى الفصل الثالث -

تسرد شيئاً من تاريخها، وتوضح للسلطان أنها ليست غانية وإنما هى أرمل ثرية تحب مجالسة الأدباء والفنانين، وأن ما يشاع عنها غير حقيقي، وكان يمكن للمؤلف ألا يلصق بها صفتها كـ «غانية» ثم ينفى هذه الصفة على لسانها فى الموقف قبل الأخير من المسرحية.[٨٤]

٣- المؤذن :

يفيد وجود شخصية «المؤذن» فى تحديد بداية الفعل ونهايته، كما يلعب دوراً هاماً فى إنشاء موقف ملهاوى مع الجلاد فى الفصل الثانى من المسرحية[٨٥]، ويفيد منه أيضاً فى التمهيد لدخول السلطان للمرة الثانية (موقف المزاد)، حيث يقول للجلاد: «(صائحاً) انظر!.. انظر!.. موكب السلطان قد أقبل»[٨٦] .

٤- الوزير- القاضى :

يمثل الوزير نمط رجل الحاشية الشرير.. ويتصف بالنفاق مع من يعلوه فى السلطة والشدة مع من هو أضعف منه.. يأمر بقطع رقبة النخاس لأنه قال الحق، ويداهن السلطان حين يعترف له بتقصيره فى نسيانه موضوع رقه وقت كان السلطان السابق على فراش الموت. يفيد دراميًا فى إنشاء موقف ملهاوى فى منتصف الفصل الأول حين يوبخ الجلاد على تقصيره فى أداء

عمله.. كما يفيد منه المؤلف أيضاً فى إنشاء موقف درامى جيد يتم فيه الوصول بالسلطان لأن يرضى بأن يباع فى مزاد علنى، عندما يطلب من السلطان أن يستمع لحديث القاضى .

أما القاضى، فيصوره المؤلف فى الفصل الأول مثالاً للحق والعدل، إذ يقف فى وجه السلطان ولايخاف تهديداته، ويزج به زجاً ليكون سلعة تباع فى مزاد علنى، كما أنه يفيد منه المؤلف فى حث المؤذن على تبكير أذان الفجر فى الفصل الثالث، أى أنه يساهم فى تشكيل نهاية المسرحية. ويعيب بناء شخصية القاضى ماوصفه فؤاد دواره بقوله :

«رغم هذا النجاح الفنى الكبير فأنا ألاحظ خللاً مافى شخصية قاضى القضاه، فقد رأيناه فى الفصل الأول يتمسك بالقانون ويدافع عنه فى مواجهة السلطان ببطولة وفدائية.. ثم إذا به فى الفصلين التاليين يعبث بالقانون عبثاً صارخاً دون مبررات لهذا التحول المفاجىء من النقيض إلى النقيض .. ولايكفى لتبرير هذا التحول ما قاله السلطان له خلال جدلهما».[٨٧] .

ويتفق الباحث مع الرأى السابق، إذ أن شخصية القاضى يعتريها هذا العيب التقنى بوضوح، إذ إن موقف القاضى يتغير

من السلطان يتغير دونما مبرر درامى مقنع، ويمكن أن يضاف إلى الرأى السابق، أن القاضى يرفض أن يبتكر حيلة ليخرج السلطان من هذا المأزق، فيقول للسلطان والوزير :

«حيلة ؟!.. لست أنا الذى يطلب إليه البحث عن الحيل»[٨٨] .

ولكنه فى الفصل الثالث هو الذى يبتكر حيلة لخلاص السلطان من يد الغانية، بل ويحاججها فى حيلته لإقناعها[٨٩] .

٥- الإسكافى - الخمار:

السلطان هو الشخصية المحورية وعنوانها والفاعل الرئيسى فيها، يصوره المؤلف تصويراً فنياً فريداً، إذ كان قبلاً مجرد عبد رقيق اشتراه سلطان البلاد، وجعل منه مملوكاً قوياً، حتى أنه صار قائد جيوش السلطنة.. وبعد وفاة السلطان، قلد سلطاناً على البلاد.. وفى ثنايا الفعل الدرامى يقع السلطان فى حيرة من أمره، إذ يكشف له القاضى والوزير أن مايشاع عنه – بشأن استمرارية عبوديته – بين الناس هو حقيقة، وبين شعوره بالصدمة التى تلقاها والإمتثال لمشورة القاضى، يقع فى أسر انفعالات نفسية قوية – أساسها الغضب الذى يجعله يهاجم القاضى فى بدء تحاورهما، وحينما ينصت لنداء العقل، يمتثل لإرادة القاضى ويوافقه على عرض نفسه للبيع فى مزاد علنى،

ويرى الباحث أن ثمة عيباً فى سلوك شخصية السلطان، إذ هو الذى كان يبحث – فى الفصل الأول – عن حيلة يخرج بها من مأزقه، فنجده يرفض حيلة القاضى التى يدبرها لينقذه من المبيت ببيت الغانية.. وهو مايمثل تناقضاً تجاه موقفين متماثلين.

* * *

مما سبق يمكن القول إن شخصيات ملهاة (السلطان الحائر) قد أدت أدواراً درامية واضحة ومحددة، ولكن يعترى شخصيتا «السلطان» و«القاضى» عيباً تقنياً أساسياً هو تغير موقفهما من النقيض إلى النقيض دونما مبرر درامى واضح .

هذا، ويلاحظ الباحث أن لغة المسرحية هنا لغة عربية فصحى وفيها يتراجع الحكيم عما أسماه بـ «اللغة الثالثة»، وقصد إلى لغة عربية فصحى سلسلة، أرقى – من حيث مفرداتها وأسلوبها – من لغة مسرحيتى (أريد أن أقتل) و(الصفقة)، من حيث أن لغة مسرحية (أريد أن أقتل) – كما عرض الباحث خلال هذا الفصل – هى لغة الصحافة، عربية فصحى ولكنها قليلة القيمة من الناحية الجمالية، وأيضاً أرقى من لغة مسرحية (الصفقة) التى يخلط فيها بين اللغة الفصحى وبعض الكلمات العامية، أما اللغة هنا فهى لغة عربية فصحى رصينة ذات شاعرية خاصة

افتقدتها المسرحيتان السابقتان. يصف د. على الراعى الحوار الدرامى لملهاة (السلطان الحائر) بقوله :

«إن المناقشة هنا تتم بوسائل درامية يسهل تقبلها واستيعابها بما تقدم من زاد للفكر والعين معاً»[٩٠] .

ويفسر الباحث قول د. على الراعى «الوسائل الدرامية» هو قدرة الحوار على المناورة وعدم كشف مايسعى إليه الموقف إلا بالقدر المطلوب، ذلك أن المناقشة التى يجريها المؤلف على ألسن الشخصيات تتسم بالرشاقة والفكاهة - كما يصفها فؤاد دواره[٩١] . إلى جانب مايصفه د. محمد مندور، بقوله :

«ولقد خيل إلى أن هذه المسرحية العظيمة قد تحول فيها كل لفظ وكل موقف وكل شخصية إلى رمز كبير يرمز لحقيقة من حقائق الحياة العميقة الكاوية»[٩٢] .

وهو مايوضح مدى دقة استخدام الألفاظ وظلالها الكثيفة التى تبدى الجملة الحوارية بعامة واللفظ بخاصة ماهو إلا رمز كبير يحيل إلى حقيقة من حقائق الحياة العميقة .

المبحث الحادى عشر

تطور توظيف الزمن والنصوص غير الكلامية فى ملهاة الموقف

١- أريد أن أقتل :

لم يشر المؤلف – خلال هذه الملهاة – إلى الزمن، إلا مرة واحدة على لسان (المندوب) الذى يقول للزوجين :

«المندوب : شكراً .. ليلتكم سعيدة» (٩٣) .

وهو ما يشير صراحة إلى أن وقت الفعل هو قبيل حلول المساء، مما يتمشى – على المستوى الواقعى – مع إمكانية عمل مندوب شركة التأمين، كما يتمشى مع مدلول هذه المقولة.

وتدل عناصر الفعل، على أن الفعل يمكن أن يقع فى زمن مساوٍ لزمن العرض، أى أن المسافة الزمنية الفاصلة بين وحدات الفعل، هى مسافات زمنية واقعية، تجعل الفعل يبدو وكأنه فعل واقعى، إذا اعتمدنا إمكانية حدوث فعل الفتاة .

هذا، ويستخدم المؤلف نوعى النصوص غير الكلامية على النحو التالى :

أولاً - النص غير الكلامى الخارجى/ المنظر المسرحى:

يقوم النص غير الكلامى - الخارجى فى صدر الفصل الأول بجملة من الوظائف الدرامية، يمكن إيجازها فيما يلى :

١- تحديد مكان الأحداث (الديكور) :

يصف المؤلف المكان المسرحى، بقوله :

«بهو استقبال صغير (شقة) يقطنها زوجان وحيدان - كل شىء ينم على البساطة والهدوء والاطمئنان - فى وسط البهو منضدة».. (٩٤) .

ويلاحظ الباحث أن المؤلف يشير- عن عمد - إلى حجم فضاء البهو بأنه صغير، وهو مايمكن أن يتوافق مع شاغلى المكان وهما زوجان وحيدان، كما يلاحظ الباحث أن قول المؤلف

خلال هذا النص غير الكلامى - (يقطنها زوجان وحيدان) يندرج تحت مسمى السرد الروائى الذى يختلف بطبيعته عن السرد المسرحى المشابه فى النص غير الكلامى الخارجى للنصوص التى كتبت خصيصاً للتمثيل - فقط - على خشبة

التمثيل، إذ أن وصف المؤلف أن الزوجين وحيدان يمثل نصاً غير قابل للتجسد - وهو مايعني أصلاً النص غير الكلامي الخارجي، إنه نص غير كلامي لايستهدف القائمين على العرض المسرحي، كما لايستهدف المتلقي/ المتفرج، وإنما هو موجه أساساً للمتلقي/ القارىء .

٢- التعريف بالشخصيات :

يقول المؤلف : «يقطنها زوجان وحيدان (...) في وسط البهو منضدة عليها حقيبة صغيرة مفتوحة لمندوب شركة التأمين على الحياة..»[٩٥] .

وكما ذكر الباحث من قبل، فإن وصف الزوجين بأنهما وحيدان يعد وصفاً سردياً روائياً لا مسرحياً، ويمثل هذا الوصف معلومة يفيد بها المتلقي/ القارىء لا المتفرج، في التعرف على حال الشخصيتين الرئيسيتين وعلى طبيعة العلاقة التي تربط بينهما، إذ هما زوجان، ثم أنهما وحيدان، مما يعني أنه لا أبناء لهما، وتعطي هذه العلاقة - كما ذكر الباحث آنفاً - وهماً قوياً بأن الزوج لا مناص من أنه سوف يدفع حياته لقاء فداء حياة زوجته، وهو ماينكسر بعد دخول الفتاة المختلة نفسياً (سهام) .

ويعرفنا المؤلف أيضاً بالشخصية الثانية التى يحويها الفضاء المسرحى، من ناحية وظيفتها الاجتماعية كمندوب لشركة التأمين على الحياة، وهو مايمكن أن يفيد المخرج والممثل فى تحديد الملبس ووضع الوقوف على خشبة المسرح، إلى جانب التعريف المباشر الذى يحظى به متلقى المسرحية/ القارىء .

٣- وصف الإكسسوار:

يقول المؤلف : «يقدم (يقصد المندوب) للزوج عقداً ويناوله قلماً من الأبنوس..»(٩٦) .

يلعب العقد وقلم الأبنوس- كقطعتى إكسسوار - دوراً توكيدياً لجدية وصدق موقف الزوج من زوجته، الذى يمكن أن يضحى بحياته من أجلها، كما يلعب قلم الأبنوس - الذى ينساه المندوب فوق المنضدة - دوراً آخر، حيث يكون سبباً فى عودة المندوب مرة أخرى ليحصل على قلمه الذى نسيه، ثم يقع فى الموقف التالى، فى وضع مثير للضحك - كما سيعرض الباحث فيما بعد .

ثانياً - النصوص غير الكلامية الداخلة:

لعبت النصوص غير الكلامية الداخلية أدواراً وظيفية متباينة، يمكن عرضها على النحو الآتى :

١- وصف الأداء التمثيلى الإيمائى والصوتى :

يستخدم المؤلف النصوص غير الكلامية الداخلية فى وصف الأداء التمثيلى الإيمائى والصوتى بشكل واضح، عبر الكثير منها، وبعضها يلعب دوراً وظيفياً خاصاً بوصف الحالة الإنفعالية: فزعاً (٣٧)، مفاجأ (٣٨)، فى خوف (٤٠)، مرتبكاً (٤٠)، بارتباك (٤٠)، بفزع (٤١)، مأخوذة (٤٣) بهدوء (٤٤)، بصوت مرتجف (٤٤)، بأدب (٤٤)، بتوسل (٤٤)، بلفظ مرتجف (٤٥)، برجاء (٤٥)، بصوت مهزوز (٤٥)، صائحة (٤٧)، متوسلاً (٤٧)، باكية (٤٩)، مرتجفة متوسلة (٤٩)، برعب (٤٩)، فى رعدة (٤٩)، تشهق تهتز فزعاً (٥٠)، صائحة فى تصميم (٥٠)، فزعة منهارة (٥٠)، فزعاً (٥٠)، صائحاً برعب (٥١)، مرتجفاً من الهلع (٥١)، بخوف (٥٣)، مذعوراً (٥٣)، هامسة بلا حراك، هامساً(٥٣)، همسا بدون أن تتحرك (٥٤)، بصوت عال(٥٤)، بصوت مرتفع (٥٤)، صائحة (٥٤)، صائحاً (٥٥)، صائحاً متوسلاً (٥٥)، وهو يتنفس (٥٥)، صائحة (٥٦)، صائحا (٥٨)، فى ذهول (٥٨)، صائحاً (٥٩)، صائحا بفزع (٥٩)، يتماسكون جميعاً(٥٩)، صائحا(٦٠)، صائحاً، (٦٠) صائحاً (٦٠)، يصيح (٦١)، يصيح (٦١)، مطرقة (٦١)(*) .

ويلاحظ الباحث أن وصف الحالة الإنفعالية عبر النصوص غير الكلامية الداخلية المرافقة للنصوص الكلامية (الحوارية) يفيد فى بيان التلوين الصوتي والأداء المرئى المعبر عن الحال النفسية للشخصية وقت التكلم، وإلى جانب ماتقدم، يحتوى النص الدرامى على جملة من النصوص غير الكلامية الداخلية القائمة بوصف الأداء التمثيلي الإيمائي والصوتي، حيث تقوم بدور وظيفى آخر - إلى جانب تحديد الحالة الإنفعالية للشخصية - تتمثل فى تحديد شخصية المتكلم والمتكلم إليه، إذ يتحدد اسم الشخصية المتكلمة بوضعه قبيل النصوص الكلامية وغير الكلامية التى تؤدى محتواها أو تؤديها، أما تحديد الشخصية المتحدث إليها فيبدو من خلال ذكر النصوص غير الكلامية الآتية: للمندوب بلهجة سريعة(٣٨)، يغمز بعينيه للمندوب(٣٨)، لزوجها(٥١)، تشير إلى زوجها(٥١)، مشيرة إلى الفتاة هامسة(٥٣)، للزوج همساً(٥٤) للزوج (٥٤)، يشير إلى نفسه وإلى زوجته (٥٤)، تلتفت نحوه(٦١)، للزوجين(٦١)، للفتاة المنصرفة(٦١)(**) .

ومن الملاحظ أن المؤلف لا يشير إلى المتكلم إليه إلا إذا إحتوى المنظر المسرحى على أكثر من شخصيتين، مما يلزم

بإيجاد تحديد الشخصية المتكلمة والمتكلم إليها للقائمين على العرض المسرحى (الممثل - المخرج) أو للقارىء .

٢- وصف الحركة المسرحية الدالة :

يصل عدد النصوص غير الكلامية المكلفة بوصف الحركة المسرحية الدالة إلى أقل من نصف عدد النصوص غير الكلامية المكلفة بوصف الأداء التمثيلى (الإيمائى والصوتى) وهى كالأتى:

١- يحمل (المندوب) الحقيبة ويتأهب للإنصراف (٣٨) .

٢- فى هذه اللحظة يدفع باب الشقة المفتوح وتظهر الزوجة نازلة من عند الجيران فترى المندوب متجهاً إلى الباب وفى يده الحقيبة(٣٨) .

٣- المندوب يتجه بسرعة إلى الباب كمن يريد أن ينجو بنفسه من الموقف(٣٩) .

٤- المندوب بسرعة وهو منصرف (٣٩).

٥- المندوب مسرعاً بالإنصراف (٤١).

٦- الزوج يبادر إلى إنقاذه (يقصد المندوب) فيمسك بزوجته(٤١).

٧- الفتاة - آتية متسللة من جهة باب الشقة (٤٣) .

٨- يجلسان وقد عقد الخوف لسانيها (٤٤) .

٩- تجلس على الكرسى المجاور للمنضدة (٤٤).

١٠- الفتاة وهى ترفع مسدسها (٥٥) .

١١- الفتاة وهى ترفع المسدس (٥٥) .

١٢- الزوج .. يدفعه (يقصد المندوب) عنه (٥٩) .

١٣- المندوب .. يتشبث به (يقصد الزوج) (٥٩).

١٤- الزوج .. يحاول التخلص (٥٩) .

١٥- المندوب .. يستميت فى التشبث به (يقصد بالزوج)(٥٩).

١٦- الثلاثة يسقطون على الأرض صائحين (٦٠) .

١٧- الفتاة تتجه إليهم (٦٠).

١٨- الثلاثة ينهضون على أقدامهم.. وهم يجسون أعضاءهم(٦٠).

١٩- المندوب.. يتناول المسدس حيث كانت قد وضعته الفتاة..(٦١).

٢٠- المندوب .. يقدم إليها (يقصد الفتاة) المسدس (٦١) .

٢١- المندوب.. يحمل حقيبته الصغيرة.. ويلتقط قلمه الأبنوس(..) ويخرج بسرعة (٦١).

٢٢- الفتاة .. تشير بالتحية وتتحرك منصرفة(٦١)(***)

مما تقدم، يلاحظ الباحث أن النص غير الكلامى الأول يفيد فى الترشيح لخروج المندوب ليتم إنشاء الموقف الذى يجمع بين الزوجين والفتاة، كما يفيد فى إستثماره ملهوياً بعد وصول الفتاة، أما النصوص غير الكلامية (٢، ٣، ٤، ٥، ٦) فتفيد فى إنشاء موقف ملهاوى مبنى على مفارقة عدم علك الزوجة بحقيقة مهنة المندوب، وتقوم النصوص غير الكلامية (٧، ٨، ٩، ١٠، ١١) فى التعبير عن إنفعالى شخصيتى الزوجين، وكذا الكشف عن حقيقة موقف كل منهما إزاء الآخر، وهو ما يكسر الوهم المبنى فى افتتاحية الملهاة، والنصوص غير الكلامية (١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨) تساعد على إنشاء موقف ملهاوى من ناحية توصيف الصورة المرئية، وهو موقف تتوازى فيه حدة توتر الفعل مع خط إنشاد الملهاوى، أما النصان غير الكلاميين (١٩، ٢٠) فيساعدان على مصداقية إكتشاف المندوب حقيقة من شخصية درامية أدت دورها ولا لزوم لها، ويستثمر المؤلف خروجها لإنشاء لحظة ملهاوية، حيث يخرج المندوب مسرعاً نتيجة للموقف الذى عرضته له الفتاة، كما يقوم النص غير الكلامى(٢٢) بإعلان النهاية، إذ تخرج الفتاة بعد أن أجابت ذلك الصوت الخفى الذى دفعها لأن تقتل، وهى حيلة للتخلص من شخصية الفتاة بعد أن

أدت دورها ولا لزوم لوجودها، ليبقى الزوجان وحدهما فى إطار المنظر المسرحى، بعد أن سقطت الأقنعة الاجتماعية التى كانا يتعاملان بها مع بعضهما البعض قبيل وصول الفتاة .

٣- وصف الإكسسوار :

لم يشر المؤلف إلى نظام الملابس - خلال هذه الملهاة - بل أشار إلى الإكسسوار فقط، وهى تتمثل فى :

أ - العقد (ورقة) .

ب - قلم الأبنوس .

جـ - الحقيبة الصغيرة الخاصة بالمندوب.

وقد أفادت الورقة فى إثراء مصداقية موقف الزوج من زوجته قبل أن تكتشف الحقيقة، وهو مايضفى على الفعل صفة مشابهة الواقع أيضاً، أما قلم الأبنوس، فهو - إلى جانب الوظيفة السابقة - يفيد فى عودة المندوب مرة أخرى - بعد أن نسيه - لاسترداده، وهو ما يساعد على إنشاء موقف ملهاوى كامل بوجود المندوب، أما الحقيبة الصغيرة الخاصة بالمندوب، فهى تساهم فى إنشاء مفارقة فى ثانى موقف من مواقف هذه الملهاة، حيث يستطيع الزوج أن يزعم لزوجته أن المندوب هو الطبيب الذى جاء لمعالجة الفتاة المريضة (سهام)، أى أن الوظيفة هنا

هى إنشاء مفارقة درامية، سرعان مايستثمرها المؤلف بعد ذلك جاء ليعالجها، ولكنها تكتشف أنه مندوب شركة التأمين، وتتفهم الموقف كاملاً، وهو مايستثمره المؤلف للتأكيد على وهم إخلاص الزوج التام، حيث يرفض الزوج أن يضحى بحياته من أجل أن تعيش زوجته.

ويخلص الباحث - مما سبق - أن النصوص غير الكلامية قد أوجدها المؤلف فى ملهاة (أريد أن أقتل) فى صورتيها (الخارجية والداخلية)، وقد أفاد من إيراد النصوص غير الكلامية الخارجية فى :

١- تحديد مكان الأحداث (الديكور) .

٢- التعريف بالشخصيات .

٣- وصف الإكسسوار .

وقد لعبت النصوص غير الكلامية الداخلية مجموعة من الوظائف هى :

١- وصف الأداء التمثيلى (الإيمائى والصوتى) .

٢- وصف الحركة المسرحية الدالة .

٣- وصف الإكسسوار .

وقد أدت النصوص غير الكلامية (الخارجية والداخلية) جملة من الوظائف الدرامية الهامة، من بينها :

١- تحديد الفضاء المسرحي .

٢- التمهيد لموقف درامي تال .

٣- إنشاء مفارقة درامية .

٤- إضفاء صفة مشابهة الواقع والمعقولية .

٥- بث أثر ملهاوي .

٦- إلى جانب تحديد الشخصيات المتكلمة .

* * *

٢- الصفقة :

يورد المؤلف - خلال الفصلين الأول والثاني - إشارة غير صريحة إلى الزمن الذي تقع فيه حوادث ملهاة (الصفقة)، وذلك حين يطلب سعداوي وعوضين من حامد بك حضور الحفل بعد العشاء الذي يتم تجهيزه خلال الفصل الثاني،. وهذا يعني أن حوادث الفصلين (الأول والثاني) تقع في جزء من نهار أحد الأيام.. وحوادث الفصلين متصلة دون انقطاع، ولا توجد فوارق زمنية بين تلك الحوادث، أما الفارق الزمني بين حوادث الفصلين الثاني والثالث فهو يومان، إذ تخرج مبروكة من القرية في نهاية

الفصل الثانى، ثم تأتى إليها بعد يومين فى بداية الفصل الثالث[٩٧].

ويبدو أن المؤلف لايفصل بين الحوادث القائمة أثناء الفصل الواحد - بل وتمتد بين الفصلين الأول والثانى - لمحاولة تقديم ملهاة مشاكلة للواقع من حيث تسلسل حوادثها وعلاقتها بالزمن، إلى جانب إثارة التشويق وإرساء مبدأ المعقولية .

هذا، ويستخدم المؤلف نوعى النصوص غير الكلامية (الخارجية والداخلية) على النحو الآتى:-

أولاً : النصوص غير الكلامية الخارجية / المنظر المسرحى :

قبل الفصل الأول، يضع المؤلف نصاً غير كلامى من النوع الخارجى، يقول :

«تدور حوادث هذه المسرحية بفصولها الثلاثة فى ساحة صغيرة بقرية صغيرة ومن قرى القطر المصرى»[٩٨].

ومن البين أن الفقرة السابقة لايفيد منها المخرج أو الممثلون، لذا يمكن القول إنها نص سردى من النوع الروائى أو القصصى، الذى يمكن أن يفيد منه المتلقى/ القارئ، وليس المتلقى/ المتفرج.. وهو يفيد فى تفتيق خيال القارئ ليتمكن من تخيل حوادث هذه الملهاة وكأنها ماثلة أمام عينيه، بعد أن حدد

له الإطار الجغرافى لحوادث ملهاته .

وفى صدر الفصل الأول، يورد المؤلف نصاً غير كلامى من النوع الخارجى – يقول :

«ساحة (الكفر) وقد تجمع فيها نفر من الأهالى، البعض منشغل بنصب علاَّقة خشبية مما تعلق به الذبائح فى الريف، والبعض بقرب حلاق القرية الذى يحلق لأحد الفلاحين وهو جالس القرفصاء والبعض حول (المعلم شنوده) صراف الناحية وهو منهمك فى مراجعة (كشف طويل)، فوق مصطبة أو دكة من خشب والجميع حوله قائلين : «ندبح الدبيحة»؟ .. ولكنه ينظر فى الورقة التى فى يده ولايجيب..»(٩٩).

من خلال الفقرة السابقة، يبدو – بشكل عام – أن القرية على وشك الاحتفال المبهج فى المنظر المسرحى، حيث يقوم البعض بتعليق الذبيحة، والبعض الآخر حول الحلاق، وبعضهم حول رجل ما ممسكاً بورقة .. يثير تساؤلاً.. ماذا يعطل الاحتفال البهيج.. وهو ما يمثل الوظيفة العامة التى يؤديها هذا النص غير الكلامى، إذ تبدأ الملهاة غالباً بما يكشف للمتلقى عن ملهويتها، وهو هنا حال الاحتفال المنتظر، أما على المستوى الخاص للوظائف التى يقوم بها هذا النص غير الكلامى، فيمكن حصرها

فيما يلى :

١- تحديد مكان الأحداث (الديكور) :

حيث ساحة الكفر، بما تشتمل عليه من علاقة الذبائح ومصطبة وهو يفيد القائمين على إخراج المسرحية على خشبة المسرح من معرفة معطيات الديكور المطلوب لهذه المسرحية .

٢- التعريف بالشخصيات :

وإلى جانب ماتقدم، يمكن الإفادة من هذا النص غير الكلامى الخارجى فى التعريف ببعض شخصيات المسرحية، مثل شخصيتي: الحلاق وشنوده الصراف.. حيث نعرف أن أولهما هو حلاق القرية، ويمكن أن يكون الآخر محاسباً أو صرافاً لما يتملى الورقة دون قراءة، وكأنه يحسب حسبة ما .

٣- وصف الحركة المسرحية الدالة :

فى المنظر المسرحى، يبدو الحلاق جالساً وأمامه فلاح جالساً القرفصاء، وحولهما بعض الفلاحين، وبجانب العلاّقة يقف بعض الفلاحين ينصبون العلاقة، وفى ناحية ثالثة يعتلى المعلم شنوده الصراف دكة خشبية والجميع من حوله يسألونه (ندبح الدبيحه)، ومن الواضح أن أهم من فى المنظر المسرحى هنا هو شنوده الصراف، حيث يميزه المؤلف بالوقوف على مستوى أعلى من كل

المتواجدين، كما أن أعين الجميع تتجه نحوه، وهو ما يركز إنتباه المتلقى تجاهه، حيث يعلن شنوده بعدها مشكلة تخلف أحد الفلاحين (تهامى) عن الدفع .

ثالثا : النصوص غير الكلامية الداخلية :

يركز المؤلف دور النصوص غير الكلامية الداخلية فى وصف الأداء التمثيلى الإيمائى والصوتى ثم وصف الحركة المسرحية الدالة. ويهمش دورها فى وصف الإكسسوار الذى لا يتعدى ورقة طويلة (كشف) يمسك بها شنوده فى إفتتاحية الفصل الأول، ثم (الموس) الذى يستخدمه حلاق القرية، وهما يفيدان فى الإيهام بواقعية الفعل، ويمكن عرض ذلك على النحو التالى :

١- تحديد الشخصيات المتكلمة :

يحدد المؤلف الشخصية المتكلمة دائماً عبر طريقتين :

الأولى : تحديد المتكلم بذكر الإسم قبل النص الحوارى أو غير الكلامى .

والثانى : كتابة الإسم بخط مميز عن خط النص الحوارى ومماثل للنص غير الكلامى من حيث شكل الخط ودرجة لون حبر الطباعة .

أما تحديد الشخصية المتحاور معها فيضعها المؤلف بعد

نقطتين بينهما والشخصية المتكلمة فى الغالب، كما توضع بين قوسين، إلى جانب وضع الإسم المتحاور معه بخط ذى لون مميز وخط مميز أيضاً .

٢- وصف الأداء التمثيلى الإيمائى والصوتى :

ويفيد المؤلف من النصوص غير الكلامية أيضاً فى وصف الأداء التمثيلى الإيمائى والحركى، ويلعب هذا الدور عدة وظائف درامية هى :

(أ) تحديد مدلول الجملة الحوارية، عن طريق تحديد الإنفعال المصاحب للجملة الحوارية، مثل : يحلون (١١)، صائحاً(١٢)، همساً لمبروكه(١٦)، هامساً (١٦)، بصوت خافت (٢١)، فى يأس (٣٧). (*)

(ب) وسيلة تعبير (مرئية ومسموعة) رئيسية: مثل «وعندئذ يسمع صياح إمرأة عجوز تولول وتندب وتصرح وتستغيث، فيصمت الجميع ويقفون فى أماكنهم منتظرين الخبر..»[١٠٠] .

وفى نص غير كلامى تال، يقول المؤلف :

«يتركهم (يقصد الوكيل والفلاحين) ويتجه إلى البك الذى كان طول الوقت ينظر إلى الفلاحات (..) وهو يفتل شاربه»[١٠١] .

ويوظف المؤلف النص الأولى فى التمهيد لموقف درامى تال،

أما النص الآخر فيفيد فى كشف خصيصة لإحدى الشخصيات، حيث يبين هذا النص مدى شغف حامد بك بالنساء، وأنه لن يأخذ مبروكة لخدمة طفله وإنما لغرض آخر غير أخلاقى مخل بالشرف.

(جـ) الإيهام بالواقع :

ويدور ذلك واضحاً من خلال جملة من النصوص غير الكلامية، مثل :

«(شنوده) مشغول بقيد المبلغ بالكشف..»[١٠٢] .

(د) بث أثر ملهاوى :

مثل النص غير الكلامى، الذى يقول خلاله المؤلف :

«يشرئب بعنقه (يقصد عوضين) من بين يدى الحلاق..»[١٠٣] .

حيث المضحك هنا حركى ومصدره الآلية..

* * *

مما سبق، يمكن القول إن ملهاة (الصفقة) احتوت على نوعى النصوص غير الكلامية، الخارجية منها والداخلية، وقد وظف المؤلف الأولى فيما يلى :

١- تحديد جنس المسرحية (كملهاة) من خلال وصف الإحتفال البهيج.

٢- تحديد الفضاء المسرحى/ مكان الأحداث .

٣- تحديد الشخصيات المتكلمة .

٤- وصف الحركة المسرحية الدالة .

أما النصوص غير الكلامية الداخلية، فقد أدت الوظائف الآتية :

١- تحديد الشخصيات المتكلمة .

٢- وسيلة تعبير مرئية ومسموعة، تفيد فى التمهيد لموقف درامى تال والتعرف على أهم سمات الشخصية .

٣- الإيهام بالواقع .

٤- بث أثر ملهاوى .

ومن الجدير ذكره، أن أول نص غير كلامى خارجى يمثل نصاً أدبياً لا مسرحياً، حيث يتوجه به المؤلف إلى المتلقى / القارىء لا المتلقى/ المتفرج.. فى حين أن بقية النصوص غير الكلامية يتوجه بها المؤلف للمتلقى/ القارىء والمتفرج معاً .

٣- السلطان الحائر:

يحدد المؤلف العصر الذى تجرى فيه أحداث ملهاة (السلطان الحائر) تحديداً غير دقيق، حيث يقول «فى عصر سلاطين المماليك»[١٠٣]. ويرجع عدم التحديد الدقيق لفترة وقوع الأحداث

إلى أن عصر سلاطين المماليك يتجاوز مائتى عام، ويفيد عدم التحديد هذا بإلقاء ظلال تاريخية على الأحداث دون الإشارة الواضحة إلى عصر سلطان بعينه من سلاطين المماليك، مما يضفي على الأحداث ظلالاً تاريخية دون البوح - صراحة - بتاريخية الأحداث - كما ذكر د. محمد مندور[١٠٥] . فالظلال التاريخية تنفي عن المؤلف قصدية مواجهة الواقع المتردى بأسباب ترديه الحقيقة - من وجهة نظره، مخافة أن يعرض نفسه لبطش السلطة، واكتفى بأن يصور ما أراد مواجهته واضعاً ملهاته في عباءة توحى بالتاريخية ليسهل مواجهة الواقع بطريقة غير مباشرة. من ناحية أخرى، يمثل عصر سلاطين المماليك مايمكن أن يوصف «بالإنحطاط» و«التردى» وإمكانية حدوث مثل هذه الأحداث فيه، مما يضفي مصداقية على الفعل الدرامى من ناحية إمكانية حدوثه، ثم يصف المؤلف زمن بداية الأحداث بقوله :

«الفجر يكاد يبزغ»[١٠٦] .

ويفيد المؤلف من هذه الإشارة - سواء كان للقارىء أو للقائمين على العرض المسرحي في تجسد الزمن، الذى يساهم مساهمة فاعلة في بناء الأحداث، ذلك أن قرار الوزير بإعدام

النخاس عند آذان الفجر، يجعل الزمن حداً فاصلاً لوقوع فعل قتل النخاس أو إبقائه حياً، حيث تقوم الغانية بالاتفاق مع المؤذن على عدم الآذان، إلى أن يصل الوزير فيعلن أنه صلى الفجر مع السلطان والقاضى، وأنهما فى الطريق إلى موقع الأحداث، وبذا يساهم تحديد الزمن هنا فى جعل الفعل الدرامى أكثر مصداقية ومشاكلة للواقع، ويفيد قول المؤلف (قبيل) قبل كلمة (الفجر)، ما يمكن أن يعنى سريان النور شيئاً فشيئاً كلما تقدمت أحداث المسرحية حتى نهاية الفصل الأول، ليضفى هذه المصداقية على الأحداث .

وخلال الفصل الثانى لايشير المؤلف صراحة إلى زمن الأحداث، كما لم يشر إلى الزمن الفاصل بين الفصلين الأول والثانى.. ولكن يمكن استنتاج الزمن من خلال سياق أحداث الفصل الثانى، فى بداية الفصل الأول، يعلن الخمار عن تعجبه من أن الإسكافى فاتحا محله مع أن كل المحال قد أغلقت، وفى الموقف التالى نجد طفلاً وأمه يشاهدان الاستعدادات التى أقيمت لعمل المزاد فى الساحة(١٠٧) . وهذا يشى بأن الوقت نهار، أما الزمن الفاصل بين الفصلين الأولين فغير محدد. ويفيد عدم تحديد زمن الأحداث هنا بطريقة المسكوت عنه مثلما يفيد ذكره،

حـيث أنه لا ضـرورة فنيـة من ورائه، ويكفي الإيحـاء به لإعطاء المصداقية على الفعل دون تحديده تحديداً قاطعاً كما حدد صدر الفصل الأول بقبيل الفجر، إلا أن المؤلف يعود إلى التأكيد على أن نهـاية الفـصل الثـانى تقع قـبيل الليل، ويبدو ذلك من قـول الغانية للسلطان :

«أن تمنحنى يا مـولاى هذه الليلة .. ليلة واحـدة.. شـرفنى بقبول دعوتى، وكن ضيفى حتى مطلع الفجر»..»[١٠٨] .

ثم يشـير المؤلف – عبـر نص غير كلامى داخلى – إلى أن السلطان يتبع الغانيـة إلى دارها قـبيل إنزال سـتار الفـصل الثانى، وهذا مايفيد مواصلة التوتر الدرامى، وخلق حال الترقب والتشويق، إذ إن السلطان الآن عبد مملوك للغانية، فـهل ترضى بتحريره!؟ هذا مايجيب عنه الفصل الثالث .

وفى صدر الفصل الثالث، يشير المؤلف إلى أن الوقت ليل[١٠٩] وهو مـايعنى مـواصلة الزمن بين الفـصلين الثـانى والثـالث دون انقطاع، وهو مـايصدق حين يرى المتلقى السلطان مـايزال فى قـبضـة الغـانيـة، مما يزيد حـدة الوتر الدرامى، ويغـزى عنصـر التشويق ويعطى مصداقية للفعل، خاصة وأن تحرير السلطان مرهون ببزوغ الفجر، وحين يقوم القاضى بحيلته – بينما يخيم

الليل على المكان فتكشف تلك الحيلة، ويكسبها بعداً دلالياً يعنى بفساد حاشية السلطان وتدنى سلوكهم، خاصة وأن المتلقى يتعاطف مع الغانية ضد ألاعيب حاشية السلطان .

مما سبق، يمكن أن يخلص الباحث إلى أن الزمن فى (ملهاة السلطان الحائر) قد لعب بعض الأدوار الوظيفية الهامة، يمكن إجمالها فى :

١- تحديد عصر المماليك يضفى على الحدث صفة الممكن، وهو ما يساعد على إضفاء المصداقية على الفعل .

٢- خلق توتر درامى، وبالتالى إثارة الترقب لدى المتلقى .

٣- بث قيم دلالية .

* * *

هذا، ويستثمر المؤلف نوعى النصوص غير الكلامية (الخارجية والداخلية) على النحو الآتى :

أولاً : النصوص غير الكلامية الخارجية (المنظر المسرحى) :

فى صدر كل فصل من فصول المسرحية الثلاثة، يرصد المؤلف نصاً غير كلامى معنياً بالمنظر المسرحى، أولها يقول فيه :

«ساحة بالمدينة، فى عصر سلاطين المماليك، الفجر يكاد يبزغ، وقد خيم السكون، عمود شد إليه محكوم عليه بالإعدام،

وجلاده على مقربة منه يجاهد فى مقاومة النعاس»[١١٠] .

وفي صدر الفصل الثاني، يقول المؤلف :

«عين الساحة .. وقد أخذ الحراس ينظمون صفوف الشعب حول منصة أقيمت في المكان.. حان الخمار مغلق، وقد وقف يتحدث إلى الإسكافى المنهمك فى عمله بباب حانوته المفتوح..»[١١١] .

وفى صدر الفصل الثالث، يقول المؤلف :

«عين الساحة، وقد ظهر منها جانب المسجد بمئذنته.. كما ظهر جانب منزل الغانية، يكشف عن جزء من الحجرة ذات النافذة المطلة على الساحة .. الوقت ليل..»[١١٢] .

من النصوص غير الكلامية الخارجية السابقة، يمكن ملاحظة أنها تلعب الأدوار الآتية، بما لها من وظائفها الدرامية المميزة :

١- الإشارة إلى الفضاء المسرحى :

وهو مكان الأحداث الذى يحدده المؤلف بالساحة متغيرة المعالم، إذ تبدو فى الفصل الأول مجرد ساحة خالية إلا من عمود شد إليه المحكوم عليه، وفى الفصل الثانى، يبدو حان الخمار وهو مغلق، بينما حان الإسكافى مفتوحاً، وفى الفصل الثالث نجد نفس الساحة وقد ظهر جزء من المسجد ومنزل

الغانية، حيث الحجرة المطلة على الساحة، ويقوم الفضاء المسرحي المتغير باحتواء الحدث فى تطوره وتغيره المستمر، إذ أن الساحة مكان يمكن أن يشتمل على شخصيات المسرحية دون إحداث مبالغة أو إثارة تساؤل فى عقل المتلقى، كما أن العمود المشدود إليه المحكوم عليه يكثف دلالة الموقف بشكل مرئى، مما يعطى الموقف مصداقيته، ويفيد المؤلف من حان الخمار وحان الإسكاف فى إنشاء مواقف ملهوية - كما سيعرض الباحث فى المبحث الثانى عشر، أما إضافة المسجد وحجرة الغانية فهى إضافة هامة، لأن الأول يعطى إشارة نهاية الحدث - كما سبق أن أوضح الباحث عند تحليل حبكة المسرحية - وحجرة الغانية تلعب دوراً تجسيدياً لمواقف درامية غاية فى الأهمية تكشف عن جانب هام من جوانب شخصية الغانية، كما تقوم بإثارة التشويق لدى المتلقى .

٢- الإشارة إلى زمن الأحداث :

وقد درسها الباحث تفصيلاً عند دراسة الزمن فى ملهاة (السلطان الحائر) .

٣- الإشارة إلى بعض الشخصيات :

وهى شخصيات ثانوية تفيد فى التمهيد لمواقف درامية

رئيسية، مثل الإشارة إلى المحكوم عليه والجلاد اللذين يمهدان للموقف الرئيسى الأول للمسرحية، حيث ظهور السلطان ومعرفته أنه لم يزل عبداً رقيقاً. ثم وجود الحراس الذين ينظمون صفوف الشعب، وهو مايمهد بدوره لمشهد المزاد، وهو المشهد الرئيسى للمسرحية وموقفها الدرامى العام الذى يمثل صلب المسرحية .

ثانياً - النصوص غير الكلامية الداخلية :

تقوم النصوص غير الكلامية الداخلية، بجملة من الأدوار ذات الوظائف المحددة، هى:

١- تحديد الشخصيات المتكلمة :

أول دور للنصوص غير الكلامية الداخلية هو تحديد الشخصيات المتكلمة، سواء التى تتحدث أو التى يتم مخاطبتها، وهو مايفيد فى معرفة صاحب الجملة الحوارية والنص غير الكلامى المصاحب معاً .

٢- وصف الأداء التمثيلى (الإيمائى والصوتى) :

وتتبع أغلب النصوص غير الكلامية الإضطلاع بهذا الدور، وهو الوصف الدقيق للأداء التمثيلى (الإيمائى والصوتى)، وهو يلعب عدة وظائف فنية هامة، هى :

(أ) توجيه مدلول القول أو تحديده :

حيث يحدد الوصف الخاص بالانفعال المطلوب أداء النص الكلامى به المدلول المراد بالضبط،مثل «متوسلاً» (١٦)، «قلقا»(١٩)، «ساخرا» (٢٥)، «يضحك هازئا» (٢٥)، «وفى رفق»(٢٨) (*) .

(ب) التأكيد على مصداقية الفعل :

ويفيد تحديد الإنفعال المطلوب لكل جزئية من جزئيات الموقف الدرامى وظيفة هامة هى التأكيد على مصداقية الفعل، ويمكن ملاحظة ذلك بوضوح فى رصد المؤلف التطور الانفعالى للسلطان – خلال نصوص غير كلامية متعددة – لكى يصل من نقطة الرفض الشديد للإنصياع لمشورة القاضى إلى التسليم بهذه المشورة، ويبدو ذلك خلال (المحطات) الانفعالية التالية :

١- السلطان / «يكظم» (٥٤) .

٢- السلطان / «يفكر» (٥٨) .

٣- السلطان / «وهو مطرق فى تفكيره» (٦٠) .

٤- السلطان / «صائحا فى عزم» (٦٠) .

(جـ) بث أثر ملهاوى :

ويتكرر استثمار هذه الوظيفة فى مواضع مختلفة من

المسرحية، مثل مايحدث للجلاد من تواتر إنفعالى حين يدخل عليه الوزير - فى الفصل الأول - ويكتشف تقصيره تجاه القيام بعمله بإعدام المحكوم عليه عند آذان الفجر .

١- الوزير / «للجلاد المندهش».

٢- «الجلاد يعقد لسانه الذهول» .

٣- «الجلاد يفطن ويصيح» .

٤- الجلاد / «يحاول أن يشرح الأمر ولكن الوزير يبعده بإشارة»[١١٣] .

ويتضح هنا أن الجلاد الذى كان صاحب الأمر والنهى منذ قليل - قبل دخول الوزير - قد سلب هيبته تماماً الوزير، بل ويصيبه لون من ألوان المهانة.. ويتضح أن المضحك هنا هو التناقض بين سلوك الشخصية هنا وسلوكها قبل قليل، كما يمكن تفسير المضحك هنا باعتباره (ذهول) مؤقت للجلاد .

(د) التمهيد لدخول شخصية :

وهى وظيفة فنية هامة أيضاً، حيث تقوم شخصية ما بالتمهيد لدخول شخصية أخرى أكثر أهمية، ووسيلة التعبير هنا هى إنشاء نص كلامى يوضح ذلك، مثل :

«الجلاد / يلتفت إلى مشارف الطريق ويصيح»[١١٤] .

ويفيد التمهيد لدخول الشخصية الهامة هنا التمهيد لإنشاء موقف درامى تال .

٢- وصف الحركة المسرحية الدالة :

تلعب الحركة المسرحية جملة من الوظائف الدرامية، حين توصف عبر جملة من النصوص غير الكلامية.. وتتمثل هذه الوظائف فى :

(أ) التعبير عن انفعال الشخصية :

مثلما يورد المؤلف نصاً غير كلامى، يقول فيه :

«السلطان / يفكر ملياً، وهو يقطع المكان جيئة وذهاباً..»(١١٥).

يبدو هنا إنعكاس تردد السلطان على الحركة المسرحية الدالة عليه، حيث يكشف الموقف الدرامى أن التردد هنا قائم بين أن يختار السلطان قوة السيف أو شريعة القانون لحسم قضية عبوديته للسلطان الذى سبقه .

(ب) التأكيد على قيمة فكرية ما :

إلى جانب ماسبق، تلعب النصوص غير الكلامية الداخلية – التى تصف الحركة المسرحية الدالة – وظيفة أخرى هى التأكيد على قيمة فكرية ما، مثل قول المؤلف :

«الحراس / يطردون الجماهير (...) .

«الحراس / يدفعونهم (يقصد الجماهير) (...) .

«الحراس يقبضون على الإسكاف والخمار ويحضرونهما بين يدى الوزير..»[116] .

وما سبق رصده هنا يعطى مدلولاً واضحاً خاصاً بالسلطة ممثلة فى الوزير وحراسه، حيث يستخدمون البطش والقوة.. وهو يؤكد قيمة فكرية عامة فى المسرحية كلها، إذ أن الوزير يرغب السلطان فى حل قضيته باستخدام السيف، بينما يقترح عليه القاضى أن يحلها باستخدام القانون.. ويرى الباحث أن النصوص غير الكلامية السابقة تؤكد ثيمة القوة التى تفشت فى عالم النص .

٣- وصف الإضاءة والموسيقى :

يرصد المؤلف هنا لأول مرة فى تاريخه المسرحى مواقع تغير الإضاءة والبث الموسيقى فى هذه الملهاة، ويستخدم المؤلف النصوص غير الكلامية الخاصة بالإضاءة فى ثلاثة مواضع، يقول فيها :

١- «يضىء جزء من الحجرة فى منزل الغانية»[117] .

٢- «تظلم الساحة .. بينما تضاء الحجرة ويظهر السلطان والغانية ويتجهان إلى مقعد وثير»[118] .

٣- «تنطفىء نور الحجرة، وتضىء الساحة إضاءة خفيفة»[119] .

ومن الجلى أن الوظيفة الفنية التى تضطلع بها هذه النصوص غير الكلامية الثلاثة هى تحديد موقع الأحداث .

أما النص غير الكلامى الخاص بالموسيقى فيتكرر مرة واحدة من ناحية إستخدامه يقول المؤلف :

١- الغانية / تصفق.. فإذا بموسيقى لطيفة تصاعدت من وراء الأستار»[١٢٠] .

٢- «الغانية / تقوده (يقصد السلطان) إلى داخل المنزل .. تصاحبهما موسيقى..»[١٢١] .

ويتضح من النصين غير الكلاميين السابقين أنهما يؤديان وظيفة فنية واحدة، هى إثارة التشويق لدى المتلقى، حيث الجلسة الناعمة التى يجلسها السلطان مع الغانية فى بيتها، وهى مايمكن أن تسفر عن شيء يمكن أن يحول مسار الفعل الدرامى .

* * *

مما سبق، يمكن القول إن المؤلف قد حشد نوعى النصوص غير الكلامية (الخارجية والداخلية) فى ملهاة (السلطان الحائر) لتقوم بجملة من الأدوار ذات الوظائف الفنية المحددة.. والأدوار هى :

١- الإشارة إلى الفضاء المسرحى .

٢- الإشارة إلى زمن الأحداث .

٣- الإشارة إلى بعض الشخصيات .

٤- تحديد الشخصيات المتكلمة .

٥- وصف الأداء التمثيلى (الإيمائى والصوتى) .

٦- وصف الحركة المسرحية الدالة .

٧- وصف الإضاءة والموسيقى .

هذا، وقد خلص الباحث إلى أن هذه الأدوار قد أدت مجموعة من الوظائف الفنية المحددة، يمكن إيجازها فى :

١- تأكيد مدلول الموقف بشكل مرئى .

٢- التمهيد لموقف درامى تال .

٣- تحديد مدلول النص الكلامى .

٤- التأكيد على مصداقية الفعل (مبدأ المعقولية) .

٥- بث أثر ملهاوى .

- التمهيد لدخول شخصية وتغير الموقف .

٧- التعبير عن انفعال الشخصية .

٨- التأكيد على قيمة فكرية ما .

٩- إثارة التشويق .

* * *

المبحث الثانى عشر

تطور استخدام مصادر المضحك فى ملهاة الموقف وملامح النمط الملهاوى

١ - أريد أن أقتل :

تعتمد ملهاة (أريد أن أقتل) على مصدر «الموقف»، وإلى جانبه وظف مصادر: الموقف الشخصية واللغة والحركة بشكل هامشى .. ويمكن عرض ذلك على النحو التالى :

أولاً - الشخصية :

يضغط الموقف الذى - تضع فيه الفتاة الزوجين والمندوب لاختيار أحدهم للموت - على الزوجين والمندوب، فيندفع مصدر (الذهول) من ثلاثتهم، إذ يقر الزوج - الذى ادعى قبلاً لزوجته أن المندوب هو الطبيب - بأن الماثل أمامهم هو مندوب التأمين، مردفاً ذلك بقوله :

«**الزوج** : (بصوت مرتفع) فلتعلم.. فلتعلم لم يبق هناك محل
لأن نخفى عنها فكرة موتي لن تفزعها أو تفجعها أو
تصبها بمكروه!» .

فترد الزوجة : «(للزوج) وفكرة موتي.. هل هزت منك الآن
شعره!»[١٢٢] .

ويرى الباحث أن هذا العتاب – إذا اعتبرناه عتاباً – يخرج بالشخصيات من دائرة الإحساس بخطورة الموقف إلى دائرة (الذهول) الذى يدفعهم إلى العتاب والمناقشة العقلية فى إطار موقف يخلو من أى منطق. فى حين يعاتب المندوب الزوج بأنه أفشى سراً طلب منه قبلاً الاحتفاظ به عن زوجته، وإفهامها أنه – طبيب، وليس مندوباً لشركة التأمين على الحياة. ويتكرر نفس مصدر (الذهول) مرة ثانية، حيث يناقش المندوب سهام بقوله :

«المندوب: إفرضى يا آنستى أنى لم أحضر الآن .. ولم يرجعنى إلى هنا قلمى الأبنوس النحس.. ماذا كنت ستصنعين؟

الفتاة : كنت سأقتل أحد هذين الزوجين ..

المندوب : اجعلى إذن أنى غير موجود.. وامضى فى
أجراءاتك السابقة .

الفتاة : هذا غير ممكن.. لأنك موجود بالفعل وصدر عليك حكم الأغلبية»[١٢٣] .

ويكتمل بزوغ مصدر (الذهول) حين يردف المندوب قوله :

«الأغلبية.. إن هذه الزوجة لاتدرى ماينفعها .. لو أنها عرفت مصلحتها لحكمت معى ضد هذا الزوج .. فإنها بمجرد موته تقبض ألفين من الجنيهات»[١٢٤] .

ويقع الزوج مع المندوب فى مشادة كلامية إلى أن تصرخ الفتاة فى وجوههم لتسكتهم عن الكلام، ويماثل استخدام (الذهول) المضحك نفس الاستخدام السابق، حيث تتيه الشخصية عن مباشرة الموقف الأصلى وتنحرف إلى موقف ذاهل لحظى لارجاء من ورائه .

ثانياً : الموقف :

تعتمد هذه الملهاة اعتماداً أساسياً على الموقف، إذ أن الموقف العام للمسرحية يعتمد على مفارقة مضحكة – كما سيبين الباحث عند دراسة النمط الملهاوى لهذه الملهاة، وإلى جانب ملهوية الموقف العام للمسرحية، ينشىء المؤلف جملة من المواقف الملهوية الصغرى أولها حين يدخل المندوب للمرة الثانية، قائلاً :

«**الزوج** : لا مؤاخذه!.. نسيت هنا قلمى الأبنوس ..

وهو تذكار ثمين !.

الزوجـة : (ترى المندوب فـتصـيح به) الدكـتـور.. أنقـذنـا يا دكتور! ..

المندوب : المريضة .. فوق.. بخير! .. اطمئنى !..

الزوجة : (تغمزه مشيرة إلى الفتاة هامسة) ها هى ..

الفتاة : (ملوحة بالمسدس) حضرته دكتور؟ يا دكتور اجلس. اجلس بكل هدوء إلى جـــانب البك والست دون أن تجادل أو تناقش ! ..

المندوب : (بخوف) لا .. لا داعى للمناقشة.. !..[١٢٥] .

ويسـتـمـر المؤلف فى استكمـال الموقف الملهـاوى المبنـى على مصدر (المفارقة) كما يلى :

«**الفتاة** : أنتم الآن ثلاثة .. لا اثنان.. وهذا قد يحيل المسألة بالنسبـة إلى أشد تعقيداً أو أكثر بسـاطة .. على كل حـال سـأنفض يدى.. وسـأترك لكم أنتم إتخاذ القـرار النهائى .

المندوب : أى قرار نهائى ؟! .

الفتاة : واحد منكم أنتم الثلاثة يجب الآن أن يموت .

المندوب : (مذعوراً) يا حفيظ .. (يتلفت حوله)[١٢٦] .

ومن الجلى أن المؤلف ينشىء هذا الموقف الملهاوى مؤسساً على مفارقتين متتاليتين، أولاهما إن الزوجة تعتقد أن المندوب هو الطبيب وتناديه بينما هو يدخل الشقة من جديد بعد أن قرر الرجوع لاسترداد قلمه الأبنوس الذى نسيه، وحين تحدثه الزوجة عن الفتاة، يخبرها - ادعاءً - أنها فوق وهى بخير دون أن يدرى أن الفتاة التى تمسك بالمسدس هى نفسها الفتاة المقصودة. ثم يستكمل المؤلف الملهاوى بمفارقة أخرى، وهى هنا معنية بعدم علم المندوب بحقيقة الموقف، وما أن يعلمه حتى يصاب بالذعر.

وفى موقف ملهاوى تالٍ، حين يلتصق المندوب بالزوجين أثناء إطلاق الفتاة النار عليهم جميعاً، يهوى الثلاثة (الزوجان والمندوب) كأنهم أصيبوا من أثر الرصاصة، ويعتقد كل واحد منهم أنه أصيب، ثم يكتشفون جميعاً أنه لم يصب أحد بسوء، وأخيراً تنكشف الحقيقة أن المسدس محشو ببارود يصدر صوتاً لا رصاصاً، وتتمثل المفارقة هنا فى أن رصاصة واحدة قد أطلقت ويعلم المتلقى أنه يستحيل أن تصيب رصاصة واحدة ثلاثة أشخاص فى وقت واحد، ولابد أن واحداً فقط هو الذى

أحداً لم يصب من جراء التجربة التى أمر الطبيب النفسى المعالج - وهو شخصية غائبة - أن تجريها مريضته سهام»[١٢٧].

ثالثا: اللغة:

لم يستخدم المؤلف المضحك اللغوى سوى مرتين فقط، أولهما يبدو من وصف المندوب القلم بأنه «تذكار ثمين»[١٢٨] . وهو الذى يدعوه لأن يعود ليسترده بعد أن نسيه فى شقة الزوج بعد كتابة عقد التأمين على حياته، وحين يقع فى أسر الفتاة المريضة التى تهدده بالقتل، يعود فيصف نفس القلم، قائلاً : «افرضى يا آنستى أنى لم أحضر الآن.. ولم يرجعنى إلى هنا قلمى الأبنوس النحس..»[١٢٩] .

ويرى الباحث أن المضحك هنا هو (التناقض) حيث يصف المندوب شيئاً واحداً بصفتين متناقضين (ثمين - نحس). وآخرهما يتمثل فى استخدام مصدر (السباب) كمصدر مضحك على لسان المندوب أيضاً، الذى يقول للزوج :

«أنت سبب المصيبة!.. يازبون الشؤم.. ماذنبى أدخل بيتك لأؤمن عليك.. فإذا أنت الزبون تعيش.. وإذا أنا المندوب غير المؤمن عليه أموت؟!..»[١٣٠]

ويميل الباحث إلى اعتبار ملخص موقف المندوب الذى يرد على لسانه، ضمن اللغة .

ويبدو مصدر (المفارقة) هنا واضحاً، حيث يصف- عبر اللغة- المندوب كيف أنه جاء ليؤمن على حياة شخص سيعيش، بينما هو المندوب لم يؤمن على نفسه وسيموت .

رابعاً : الحركة

إذا كان المؤلف قد عمد - خلال هذه الملهاة - إلى الارتكاز على الموقف كمضحك، وإذا كان قد همش مصدرى الشخصية واللغة، فإن الحركة تعد أقلهم إثارة للضحك، حيث يستخدمها المؤلف مرة واحدة، مع النص غير الكلامى الذى يقول :

(المندوب) يحمل حقيبته الصغيرة. ويلتقط قلمه الأبنوس الذى كان قد نسيه فوق المنضدة.. ويخرج بسرعه»[١٣١] .

ويتمثل المضحك فى (اللاإنسجام) حيث التؤدة الواضحة فى الحصول على الحقيبة ثم قلم الأبنوس، وأخيراً الإنصراف، وأخيراً الإنصراف بسرعة، ويعتبر عامل السرعة فى حركة الخروج هنا غير منسجم مع عامل البطء فى حمل الحقيبة وأخذ قلم الأبنوس .

* * *

وبذا، يخلص الباحث إلى أن المؤلف قد عمد إلى استخدام الموقف المضحك كأساس للإضحاك، بينما همش استخدام مصادر الشخصية واللغة والحركة. كما أنه استخدم مصادر المضحك الآتية :

١- الذهول .

٢- المفارقة .

٣- التناقض .

٤- السباب .

٥- اللا إنسجام .

٢- الصفقة :

يعتمد اللهاوى فى ملهاة (الصفقة) - بشكل أساسى - على الموقف، وبخاصة الموقف العام الذى بنيت عليه المسرحية، ويمكن بيان ذلك على النحو التالى :

أولا - الموقف :

لا تعتمد ملهاة (الصفقة) على (الشخصية) فى الإضحاك وإنما أول ماتعتمد عليه كمصدر مضحك هو (الموقف) ويتم التنويع على (الموقف) بوصفه مصدراً مضحكاً، بدءاً من الموقف الدرامى العام الذى بنيت عليه المسرحية، وإنتهاء بجملة من

المواقف الملهاوية المختلفة المتناثرة فى ثنايا المسرحية، إذ تعتمد المسرحية على موقف درامى عام مضحك يمكن تلخيصه فيما يلى: يجمع أهل القرية إستدانة ما استطاعوا من مال لشراء قطعة الأرض التى يعملون بها، ويتناهى إلى سمعهم خبر وصول حامد بك أبو راجيه أحد الأثرياء، ويعتقدون أنه إنما جاء لشراء قطعة الأرض هذه، فيقرر الجميع إعطاءه مالاً لقاء خروجه من الصفقة، وحين يلتقون به نكون قد علمنا أنه جاء لأمر آخر غير صفقة الأرض، وحين يعلم مقصدهم يأخذ منهم المال وإحدى بناتهم ويعود إلى مصر، وفى النهاية يكتشف أهل القرية أن حامد بك قد خدعهم، ولم يكن قد جاء من أجل شراء صفقة الأرض. ومن البين أن مصدر المضحك هنا هو (المفارقة).. ويبنى المؤلف هذه (المفارقة) – فى ذهن المتلقى – خلال عدة خطوات :

١- أهل القرية يجمعون المال المطلوب لشراء الأرض.

٢- الإعلان عن وصول حامد بك والزعم بأنه جاء لشراء الأرض .

٣- إتفاق أهل القرية على إبعاد حامد بك عن الصفقة بإعطائه مالاً .

٤- حامد بك يعلن أن سبب وصوله هو شراء جرارات لأراضيه الزراعية .

٥- حامد بك يعلن عن اندهاشه من حفاوة أهل القرية بقدومه، وإعطائه مائة جنيه دون سبب .

إلى هنا يكون المتلقى هو الوحيد المالك لزمام الأمر، فهو الذى عرف إزدواجية المفارقة، إذ يعتقد أهل القرية أن حامد بك قد جاء ليشترى الأرض ولايعلمون أنه جاء لشراء جرارات، ثم أن حامد بك نفسه يندهش من تصرفات أهل القرية تجاهه ولا يعلم سبب هذه التصرفات. ويطور المؤلف (المفارقة) الخاصة ببناء الموقف الدرامى الرئيسى للمسرحية على النحو التالى :

٦- أهل القرية يعتقدون أن رفض حامد بك للمبلغ المدفوع له رفضاً لقدر المال فيزيدونه.

٧- حامد بك يكتشف حقيقة الصفقة فيقبل المبلغ دون توضيح حقيقة سبب وجوده بالقرية .

٨- حامد بك يساوم أهل القرية إما أن يأخذ مبروكه لتخدم ابنه الصغير أو يلغى الاتفاق ويحصل على الصفقة .

٩- أهل القرية يرضخون لطلبه ويتركون مبروكه تذهب معه إلى مصر .

وتمثل نهاية المسرحية حل هذه المفارقة على النحو التالى :

١٠- مبروكه تأتى وتكشف لأهل القرية أن حامد بك لم يأتِ

إلى القرية من أجل صفقة الأرض.

١١- شنوده أفندى يتمم الصفقة مع الشركة البلجيكية المالكة للأرض .

ومن البين أن هذه (المفارقة) كانت خطأً أساسياً للمضحك طوال المسرحية .

وإلى جانب الموقف الدرامي الرئيسى، ينثر المؤلف جملة من المواقف الملهوية، أهمها: الموقف الذى يكون فيه سعداوى قد انتهى من حلاقة ذقنه وعوضين لايزال يحلق له الحلاق ذقنه، وحين يقترح البعض قتل حامد بك يقرر الحلاق أنه سيقتله، ثم يوضح لهم أنه سيقتله بموس الحلاقة الذى مات به أحد أبناء البلدة منذ فترة نتيجة التسمم، إذ أن الموس ملوث، وقد يؤدى تلوث الموس إلى الهلاك.. يقول الحلاق :

«**الحلاق** : (يرفع الموس فى يده) بالموس ! .

الجميع : تدبحه ؟! ..

الحلاق : أحلق له .. جرح بسيط يكفى . فاكرين (محمد أبوشقفه) المتوفى لرحمة الله السنة الماضية ؟

سبب وفاته إنى حلقت له.. وكان حصل له تسمم.. وربنا سترها وفاتت على الصحة ..

سعداوى : (فى هلع) موسك مسموم ؟

الحلاق : أحياناً .. وأنا أقدر أضمن طهارة الموس؟![١٣٢] .

ويتلبس الذعر سعداوى الذى حلق له الحلاق تواً بالموس، ويصاب عوضين بالرعب أيضاً والحلاق لم يزل يحلق له.. إن الحلاق هنا كان يريد أن يقدم خدماته للقرية حين أعلن عن كارثة تسبب فيها، ولكن إنقلبت هذه الخدمة إلى إثارة الذعر فى نفس سعداوى وعوضين.. وهنا تبرز أيضاً (المفارقة)، حيث يقصد الحلاق إلى تصدير معنى معين ونتيجة لمواصفات الموقف انقلب المعنى ليأخذ عكس ما يقصد .

ثانياً : اللغة :

يستخدم المؤلف اللغة فى الإضحاك خلال أربعة مواضع فقط فى المسرحية، هى :

أ - يقول سعداوى للحلاق :

«(منفجراً) أحملك؟!.. أنا المتحمل! .. أنا المتحمل وساكت.. ساعة يا أخينا، وأنت قاعد تهرى جلدى بسكينة البصل الباردة»[١٣٣] .

ويبدو - من خلال الفقرة الحوارية السابقة - أن مصدر المضحك هنا (المبالغة)، حيث يشبه سعداوى موس الحلاق

بسكين البصل، ويشبه الحلاقة بقوله : (تهرى جلدى) .

ب- يقول عوضين للحلاق :

«نموت من موسه الوسخ؟!.. الله يوسخ عرضك ويسم بدنك.. لعنة الله عليك مزين نحس!»[١٣٤] .

وهنا يمثل مصدر (السباب) مصدراً أساسياً كمضحك لفظي خلال الفقرة السابقة .

جـ - يقول الحلاق معللاً استعمال بودرة دودة ورق القطن للزبائن :

«العفو ياعم (سعداوى) العفو!.. إنت على راسنا من فوق!.. قصدى أقول إن كفرنا كله مافيه من صنف البودرة غير مسحوق الشركة! .. وعشنا وشفنا الدوده ينحط لها بودرة وزبون إنسان فى مقام حضرتك مانلقى نحط له .. نعيماً .. إتفضل ياعم (عوضين)..»[١٣٥] .

ويبدو استعمال القياس الخاطىء هو مصدر المضحك الغالب فى الفقرة الحوارية السابقة، إذ أن جعل نوعى البودرة واحداً والتفرقة الوحيدة تكمن بين الدودة والإنسان، وأن الإنسان أرقى من الدودة وأنه الجدير بأن يستعمل البودرة.. هو قياس خاطىء. حيث أن البودرة هنا مبيد حشرى لايصلح للإستخدام الآدمى.

د. يتحدث الوكيل للبك عن الدادة الأفرنجية التى كبر سنها، ويصفها قائلاً :

«شكلها أصبح يقرف الكلب»[١٣٦] .

وهو وصف الغرض منه التقليل من شأن جمال الدادة الأفرنجية.. ويبين هنا أن مصدر المضحك هو (المبالغة)، حيث جعل حيواناً تشمئز نفسه من رؤية إنسان ..

ثالثا : الحركة :

يعمد المؤلف إلى استثمار النصوص غير الكلامية الداخلية فى وصف الحركة والأداء التمثيلى الصامت كمصدر للمضحك، خلال موقف وحيد طوال المسرحية، وهو الموقف الذى يجمع بين سعداوى والحلاق وعوضين الذى تحلق له ذقنه، ويبدو ذلك خلال النصوص غير الكلامية الآتية :

أ - «(عوضين) صارخاً من ضغط الطاسة على عنقه»(٢٣).

ب- «(عوضين) ينفخ زبد الصابون من فمه» (٢٧) .

جـ - «(عوضين) وهو يشرئب بعنقه بين يدى الحلاق» (٢٤)[*]

ويبين أن (النص غير الكلامى الأول) هو (الآلية)، إذ يتعامل الحلاق مع عوضين بوصفه شيئاً لابوصفه إنساناً.. ويتمثل نفس المصدر فى النص غير الكلامى الثانى، وكذا فى النص الثالث .

ويمكن أن يخلص الباحث مما سبق، إلى أن المؤلف لم يستخدم مصدر (الشخصية) المضحك فى ملهاة (الصفقة)، وأنه اعتمد على (الموقف) كمصدر أساسى للمضحك، وقد كان مصدر المضحك فيها هو مصدر (المفارقة) سواء فى الموقف الدرامى الرئيسى الذى يمثل الهيكل العام للمسرحية، أو فى الموقف الملهاوى الذى أدرجه فى ثنايا المسرحية .

كما استثمر المؤلف (اللغة) للمضحك، خلال مصادر: المبالغة، السباب، والقياس الخاطىء، خلال أربعة مواضع فقط خلال المسرحية كلها .

أما الحركة فقد عمد المؤلف إلى تقليصها تقليصاً واضحاً، ولم تزد عن ذكر ثلاثة نصوص غير كلامية قرنها بالأداء التمثيلى الإيمائى، وهى جميعاً تعتمد على مصدر مضحك واحد هو (الآلية) .

* * *

٣- السلطان الحائر :

تعتمد ملهاة (السلطان الحائر) اعتماداً أساسياً على الموقف كمصدر للمضحك، وقد ندر استخدام: الشخصية واللغة والحركة طوال المسرحية، ويمكن بيان ذلك على النحو الآتى :

أولاً : الشخصية :

خلال موضعين اثنين فقط يستثمر المؤلف شخصية (الجلاد) استثماراً لحظياً بوصفها مصدراً للمضحك، ففى الفصل الأول، وبعد أن تنجح الغانية فى ألا يؤذن المؤذن لصلاة الفجر فى ميعاده، ويدخل الوزير فجأة فيكتشف أن أمره الخاص بإعدام المحكوم عليه لم ينفذ، يواجه الجلاد، وبعض الأهالى الذين يزعمون أن المؤذن قد أدى أذان الفجر وأن الجلاد كان سكراناً نائماً .. فينهر الوزير الجلاد على عدم التزامه بتنفيذ أوامره، وفى الفصل الثالث يستدعى الوزير الجلاد ليعرف بماذا يتهامس أهل المدينة، ولكنه يفاجأ بوصول الجلاد الذى يقول :

«الجلاد (خائفاً) ليس الذنب ذنبى يا مولانا الوزير!.. الغلطه غلطة المؤذن.. إنه هو المسئول.. هو الذى لم يؤذن للفجر!..»[١٣٧].

ويبدو هنا أن مصدر المضحك فى الشخصية هو مصدر (الآلية)، وفى موقف آخر فى الفصل الثانى، يقابل الجلاد المؤذن ويدور بينهما الحوار الآتى :

«الجلاد : إذن أنت كنت تكذب؟

المؤذن : لا .

الجلاد : كنت نائماً أنا إذن ؟

المؤذن : نعم! ..

الجلاد : كيف تقول نعم ؟! .

المؤذن : لا ! ..

الجلاد : أثبت على قول! .. أهو نعم أم لا ؟ ..

المؤذن : ماذا تريد أنت ؟

الجلاد : أريد أن أعرف هل كنت نائماً تلك الساعة أو أنى كنت مستيقظاً؟![١٣٨] .

ويبدو أن مصدر (الذهول) هنا هو الذى يسيطر على شخصية الجلاد طوال ذاك الموقف، وهو ما يجعل من شخصية الجلاد شخصية مضحكة فى هاتين اللحظتين السابق ذكرهما .

ثانيا - الموقف :

الموقف هو المضحك الأساسى طوال المسرحية، ذلك أن الموقف العام الذى بنى عليه المؤلف مسرحيته ككل هو موقف مضحك من الطراز الأول، ويمكن تلخيص هذا الموقف فى أن السلطان يكتشف أنه عبد رقيق للسلطان السابق الذى لم يحرره قبل وفاته، ويضطر هذا السلطان أن يُعرض للبيع فى مزاد علنى، ولايقف الأمر عند هذا الحد، بل التى تشتريه هى إمرأة ثرية وصفت بالعاهرة، ولكى تحرره تفرض على السلطان أن

يقضى معها ليلة فى بيتها المشبوه بسوء سمعته بين أهالى المدينة، ويبدو جلياً أن مصدر المضحك هنا يتمثل فى (التناقض)، حيث تناقض شخصية السلطان مع حاله كعبد رقيق.

وإلى جانب الموقف الرئيسى السابق، ينشىء المؤلف خمسة مواقف ملهوية أخرى، أولها الموقف الأول فى الفصل الأول، حيث يضطر المحكوم عليه أن يسلى جلاده ويرفه عنه[١٣٩] . يبرز هنا مصدر (التناقض) أيضاً كمصدر للمضحك، حيث يتناقض وضعى الشخصيتين مع الحال المعروض .

وفى الموقف الثانى، يدخل الجلاد فى معركة كلامية مع خادمة الجارية، وبعد أن تنتهى المعركة، يلوم المحكوم عليه المشدود إلى عمود الساحة، بقوله :

«**الجلاد:** تتركها هكذا تلحق بى الإهانات وأنت صامت ؟! ..

المحكوم عليه : وماذا تريد أن أصنع ؟

الجلاد : افعل شيئاً! .. قل شيئا على الأقل ! .

المحكوم عليه : وما شأنى وهذا الموضوع ؟! ..

الجلاد : ياقلة الشهامة، وسقوط الهمة!.. تراها وقد رفعت فى يدها النعل كما يرفع الحسام أو الصارم الصمصام، ولاتهب

لتدافع عنى؟!.. تقف هكذا مكتوف اليدين!.. تتفرج بغير اكتراث!.. وتصغى بدون اهتمام إلى إهانتى وتحقيرى وسبى!.. ليس هذا والله من المروءة فى شىء..»[١٤٠] .

ويتضح هنا أيضاً أن المؤلف يعمد إلى مصدر (التناقض) المضحك، حيث يتناقض الحال مع المقال .

وفى الموقف المضحك الثالث، وهو مركب على الموقف الرئيسى للملهاة، يتحاور الإسكافى والخمار حول إمكانية استثمار السلطان فيما لو كانا يمتلكان ثمنه.. فيقول الخمار: «إن مجرد وجوده فى حانى كفيل باجتذاب المدينة كلها.. يكفى أن أطلب إليه أن يقص على زبائنى كل ليلة أخبار معاركه ضد المغول وطرائف أسفاره ومخاطراته، وما رأى من بلاد، وما دخل من ديار..»[١٤١] .

ثم يقترح على الإسكافى اقتراحاً بشأن استثمار السلطان، فيقول :

«أجلسه أمام باب الحانوت على مقعد مريح، وألبسه حذائين جديدين، وأضع فوق رأسه لوحة كتب عليها هذه العبارة (هنا تباع أحذية السلطان) وسوف ترى فى الغد أهل المدينة وقد تدفقوا على حانوتك يطلبون بضاعتك»..»[١٤٢] .

ويتضح هنا أيضاً استثمار المؤلف لمصدر (التناقض) بين المقال الذى تتفوه به بعض الشخصيات والحال التى يتكلمون عنها .

وفى موقف ملهاوى تالٍ مباشرة، نجد أماً وطفلها الذى يحاورها بما يلى :-

«**الطفل** : وأين هو السلطان إذن؟! ..

الأم : لم يحضر بعد ! ..

الطفل : وهل للسلطان سيف؟!

الأم : نعم سيف كبير ! ..

الطفل : وهل سيبيعونه هنا ؟! ..

الأم : نعم يابنى ! ..

الطفل : متى يا أماه ؟! ..

الأم : عما قليل ..

الطفل : أماه !.. اشتريه لى ! ..

الأم : ماذا ؟! ..

الطفل : السلطان! . اشترى لى السلطان ! ..

الأم : أسكت!.. إنه ليس لعبة تلعب بها! .

الطفل : إنك قلت إنهم سيبيعونه هنا.. اشتريه لى إذن ! .

الأم : يابنى أسكت! .. هذا ليس لمثلك! ..

الطفل : لمن إذن؟ .. للكبار ؟! .

الأم : نعم .. هذا للكبار ..»[١٤٣] .

ويبدو هنا – كماالمواقف الملهاوية السابقة– أن المؤلف يستثمر الموقف الدرامى الرئيسى وما يشتمل عليه من مصدر (التناقص) المضحك في توليد مواقف ملهوية مستخدمة نفس المصدر المضحك .

وفى الموقف الملهاوى الأخير، يستخدم المؤلف مصدر (المفارقة) المضحك حين يستدعى القاضى المؤذن ليبكر آذان الفجر، ويتحدث معه بشأن آذان فجر اليوم، فى حين يعتقد المؤذن أنه يتكلم عن آذان فجر الليلة التى أخر فيها موعد الآذان لينقذ حياة المحكوم عليه[١٤٤] .

ثالثا - اللغة :

يستخدم المؤلف اللغة فى أربعة مواضع في ملهاة (السلطان الحائر)، أول هذه المواضع فى الموقف الذى يجمع بين الجلاد وخادمة الغانية، حيث يستثمر مصدر (السباب) فى صورة (ردح) على الطريقة التى توجد فى الأحياء الشعبية المصرية[١٤٥] . وثانيها يبدو فى وصف الجلاد للنعل الذى رفعته الخادمة فى

وجهه، حيث يقول :

«تراها (يقصد الخادمة) وقد رفعت فى يدها النعل كما يرفع الحسام أو الصارم الصمصام..»(١٤٦) .

ويبدو هنا أن مصدر المضحك هنا هو (المبالغة) فى التشبيه، حيث يشبه النعل بالسيف، وفى موضع ثالث، يستخدم المؤلف (السباب) على لسان الجلاد الذى يقول للمؤذن الذى لم يرحمه بإجابة شافية عن تأخر موعد الآذان :

«الجلاد : تقلبت فى نار جهنم أيها المؤذن الخسيس»(١٤٧) .

ويزيد من قيمة الإضحاك هنا الحال الإنفعالية التى عليها الجلاد من أثر غيظه من المؤذن الذى لم يخبره بحقيقة الأذان الذى وضعه فى موقف الخزى أمام الوزير فى الفصل الأول .

وفى الموضع الملهاوى الأخير - الخاص باللغة - يحاول الوزير أن يعرف من الجلاد رأى جموع أهل المدينة فى وجود السلطان داخل بيت الغانية، فيسأله عن رأيه، ويحاول الجلاد مراوغة الوزير، وفى النهاية يقول له :

الجلاد : فى الواقع .. إنه قطعاً .. لايقيم الصلاة هناك .

الوزير : أتمزح! .. وتجسر ؟!..

الجلاد : عفواً يا مولاى الوزير!.. إنما أردت فقط أن أقول إن

هذا البيت.. ليس بالمكان المطهر..»[١٤٨]

ويبدو مصدر المضحك هنا هو (السخرية)، حيث تبين سخرية الجلاد من مبيت السلطان ببيت امرأة شاع أهل المدينة عنها أنها عاهرة، فبدلاً من أن يقول الجلاد مباشرة ماذا يمكن أن يكون بين السلطان وامرأة عاهرة؟!.. فيقولها بالتورية إنه لايقيم هناك الصلاة .

رابعاً : الحركة

لايتعدى استخدام المؤلف (الحركة) سوى المرة الواحدة فى الفصل الأول، حين يندفع الجلاد ناحية الوزير محاولاً تبرير عدم القيام بتنفيذ اوامره وإعدام المحكوم عليه، ولكن يبعده الوزير بإشارة من يده[١٤٩] . ويبدو أن مصدر (الآلية) هنا هو الغالب كمصدر مضحك، حيث تستلب إرادة الجلاد ويبدو شيئاً أو مجرد آلة .

* * *

هذا، ويجمل د.على الراعى المضحك فى ملهاة (السلطان الحائر) .. بقوله :

«هذا الموقف المقلوب الحافل بالمتناقضات: المرأة المتهمة التى يثبت أنها أشرف الكل، والسلطان العاتى الذى يتضح أنه عبد،

والقاضى العالم الجاهل بالقانون، والوزير الغاشم الذى تتحداه امرأة، والمحكوم عليه بالإعدام الّذى يضطر إلى الترفيه عن جلاده، كل هذا علاوة على مشهد المزاد، وما فيه من إثارة، وبعض شخصيات ثانوية مسلية مثل خادمة الغانية، والمؤذن المدلس، والإسكاف، والخمار..»[١٥٠] .

ويمكن أن يخلص الباحث - مما سبق- إلى أن ملهاة (السلطان الحائر) كان عمادها (الموقف) المضحك، وقلل المؤلف من قيمة الشخصية واللغة والحركة كمصادر للإضحاك.. إلى جانب استخدام مصادر المضحك المتنوعة، وهى :

١- الآلية .

٢- الذهول .

٣- التناقض .

٤- المفارقة .

٥- السباب .

٦- المبالغة .

٧- التورية الساخرة .

* * *

ملامح النمط الملهاوى :

يعرف د. إبراهيم حمادة «ملهاة الموقف»

Comedy of situation بقوله :

«إنها الملهاة التى تعتمد أساساً على المهارة فى بناء الحبكة الدرامية، أكثر من اعتمادها على رسم الشخصيات وتعميق أبعادها، فاهتمام المؤلف يولى – عادة – إلى: المواقف الداعية للضحك – المفارقة الدرامية – الأخطاء الكثيرة – التقنع – الخطأ فى معرفة الشخصيات – المقابلات المباغتة.. إلخ وهذه الحيل ونحوها.. تكاد تقترب بملهاة المواقف من المسرحية الهزلية[١٥١].

وفى كتاب «طبيعة الدراما» لم يزد المؤلف عما ذكره فى الفقرة السابقة[١٥٢] وقد عرض الباحث قبلاً – فى الدراسات التحليلية لملاهى : (أريد أن أقتل، الصفقة، والسلطان الحائر) – للمواصفات التقنية التى تتسم بها المسرحيات:.. وانتهى إلى أن توفيق الحكيم قد عمد إلى إحكام حبكات تلك المسرحيات والاهتمام بحركة الفعل فيها، ويجعل الشخصيات مجرد وظائف تؤدى لخدمة المواقف الدرامية المتتالية، كما لاحظ الباحث تهميش المؤلف للتصوير الدرامى للشخصيات، فلم يصور

نموذجاً إنسانياً واحداً طوال تلك المسرحيات. وربما يكون هذا هو السبب في وصف أحد النقاد لمسرحية الصفقة، حيث يقول :

«فشخصيات الصفقة ليست سوى دمى لخدمة فكرة توفيق الحكيم..»(١٥٣)

إن توفيق الحكيم قد جعل المواقف الدرامية غايته التقنية، فأبدع فيها، وخلص الباحث منها إلى مدى تماسك بناء هذه المواقف فى نسيج حبكات تلك الملاهى.وعند دراسة الباحث لمصادر المضحك فى تلك الملاهى، إنتهى إلى أن عماد المضحك يتركز فى بناء مواقف درامية ملهاوية ثانوية إلى جانب الموقف الملهاوى الرئيسى الممثل لعصب المسرحية، وقلما إستخدم غيرها مثل الشخصية أو اللغوية أو الحركية، وقد وجدت تقنيات المضحك كثيرة - عما أوردها التعريف - فى بناء المضحك فى مواقف هذه الملاهى، إذ عمدت إلى الحيل التقنية المختلفة مثل : المفارقة الدرامية، التقنع والمقابلات المباغتة .

وخلال الملاهى الثلاث، اعتمد المضحك أيضاً على وسائل أخرى - بشكل هامشى - لإثارة الضحك، ففى ملهاة (أريد أن أقتل) انتهى الباحث إلى وجود خاصية مضحكة مؤقتة (الذهول) فى إحدى الشخصيات، واستخدام اللغة مرتين فقط عبر

(التناقض) و(السباب)، واستخدام الحركة مرة واحدة عبر مصدر (اللاإنسجام)، وفى ملهاة (الصفقة) يستثمر المؤلف الموقف كمصدر للمضحك، ولايستخدم الشخصية، ثم يهمش استخدام اللغة إلى أربع مواضع فقط خلال مصادر (المبالغة) و(السباب) و(القياس الخاطىء)، ولايستخدم الحركة سوى مرة واحدة متوسلاً فى ذلك بمصدر (الآلية)، وفى ملهاة (السلطان الحائر) عمد المؤلف إلى الموقف أساساً فى الإضحاك، واستخدم الشخصية بشكل مؤقت عبر مصدرى (الآلية) و(الذهول)، ثم استخدم اللغة فى أربعة مواضع فقط عبر مصادر (المبالغة) و(السباب) و(التورية)، وأخيراً يستخدم الحركة كمصدر للمضحك مرة واحدة عبر مصدر (الآلية) .

* * *

خاتمة الفصل الثالث

يمكننا أن نخلص – مما تقدم – إلى أن حبكة ملهاة الموقف عند توفيق الحكيم قد تغيرت تغيراً ملحوظاً خلال ملاهيه المختلفة الممثلة لها، ففى ملهاة (**أريد أن أقتل** – ١٩٥٠) أفاد المؤلف من خبرته السابقة فى الكتابة الدرامية بوجه عام وكتابة الملهاة ذات الفصل الواحد Oneact Comedy بوجه خاص، فخرجت حبكة ملهاته ذات الفصل الواحد متمثلة فى موقف واحد رئيسى متماسك البناء، وفى ملهاته (**الصفقة** – ١٩٥٦) جعل حبكة المسرحية مكونة من خطين دراميين (رئيسى وفرعى)، وقد بدا الخط الفرعى جزءاً مكملاً للخط الدرامى الرئيسيى ومكملاً له لا زيادة فيه، وقد شكلا جديلة واحدة أفاد بها المؤلف فى إنشاء مفاجآت مسرحية كما أفاد بها فى إثارة التشويق، وقد مرت حركة عناصر الفعل بحركتين فى الخط الدرامى الرئيسى وحركة الخط الدرامى الفرعى تمثلت فى وضع واحد فقط، ويرى الباحث

أن تعدد حركات وضع العناصر الفاعلة فى وحدات خط الفعل - كما بينت آن أوبرسفيلو فى كتابها **«قراءة المسرح»** - فى زيادة حدة التوتر وزيادة إثارة التشويق والترقب، وهو ما يعطى الحبكة الدرامية صفة القدرة على التأثير بحيويتها، وفى ملهاة **(السلطان الحائر** - ١٩٦٠) عمد المؤلف إلى حبكة ذات خط درامى رئيسى واحد مبنية على موقف رئيسى واحد، ولكن حركة عناصر الفعل فى وحداته المتعاقبة وصلت إلى خمس حركات، مما جعل حبكة هذه الملهاة أكثر حيوية وتأثيراً من سابقتيها. وينتهى الباحث إلى أن حبكة ملهاة **(السلطان الحائر)**. كانت أكثر حيوية من سابقتيها، وهو مايرشح للقول بأنها أجود من حيث فعاليات عناصرها وتماسك بنياتها وتوافق آليات تأثيرها المرجو.

وعن الشخصية ولغة الحوار، كانت ملهاة **(أريد أن أقتل)** ذات الفصل الواحد مكونة من ثلاث شخصيات تدخل مباشرة فى صميم الفعل، (الزوج - الزوجة - الفتاة)، وقد أفاد المؤلف من الشخصية الرابعة (المندوب) فى التمهيد للفعل والإستعانة به فى إنشاء لحظات ملهاوية، وقد كانت لغة الحوار فيها عربية فصحى ولكنها تدنو من لغة الصحافة، وقد بين الباحث كيف أن لغة

الحوار متشابهة بين الألسن الأربعة المتحاورة دون تمييز شخصية عن أخرى من ناحية الأسلوب، بالرغم من محاولة المؤلف جعل الملهاة مشاكلة للواقع، وفى ملهاة (الصفقة) قدم توفيق الحكيم أسلوباً لغوياً فريداً، هو ما أطلق عليه «اللغة الثالثة»، وفيها اقترب باللغة من لغة الحياة اليومية من ناحية الأسلوب مع الاحتفاظ بعربية الألفاظ، كما استطاع أن يفرق بين أغلب الشخصيات فى أساليبها الخاصة بها والقاموس اللغوى المستخدم لدى كل شخصية منها مميز لها دال عليها، وقد انتهى الباحث أيضاً إلى أن شخصيات هذه الملهاة لم تتعد الإضطلاع بوظيفة أساسية قامت بها فى نسيج الحبكة الدرامية، ولم يهتم المؤلف فيها بتصوير الشخصيات قدر اهتمامه بحبك الأحداث والاهتمام بتأثيرها الملهوى كسابقتها، وفى ملهاة «**السلطان الحائر**» قامت جميع الشخصيات بالوظائف المضطلعة بها على الوجه الأكمل، كما لم يهتم بتصوير الشخصيات قدر إهتمامه بحبك الأحداث، وقد أوضح الباحث كيف أن هناك عيباً واضحاً فى شخصيتى «السلطان» و«القاضى»، وهوالإقدام على فعل دون مبرر يدعمه، حيث يقوم كل منهما على حدة - بفعلين متماثلين وفعلين مختلفين، فالقاضى الذى يرفض أن يجد حيلة خارج

القانون نراه يتلاعب بالقانون، و«السلطان الذى يطلب حلاً من خارج القانون أو حيلة تخرجه من أزمته هو نفسه الذى يرفض حيلة القاضى التى تخرجه من تلك الأزمة. وقد صاغ المؤلف (**السلطان الحائر**) فى لغة فصحى راقية وسهلة الاستيعاب فى نفس الوقت، وقد إستطاعت جماليات الحوار أن تجعل من المناقشات الفكرية الجافة موضوعاً مقبولاً، وينتهى الباحث إلى أن لغة الحوار فى هذه الملهاة هى أجمل ماتوصل إليه توفيق الحكيم من لغة تصلح للمسرحيات العصرية والمسرحيات ذات الظلال التاريخية .

وعن استخدام الزمن والنصوص غير الكلامية، يخلص الباحث إلى أن الزمن قد لعب دوراً هاماً فى ملهاة (**أريد أن أقتل**) يتمثل فى إرساء المعقولية.. أما النصوص غير الكلامية (الخارجية والداخلية) فقد أفادت فى الإضطلاع بقنوات تعبير :

١- وصف مكان الأحداث .

٢- تحديد الشخصيات المتكلمة .

٣- وصف قطع الإكسسوار .

٤- وصف الحركة المسرحية الدالة .

وقد أفادت فى تأدية بعض الوظائف الفنية الهامة، مثل :

١- تحديد الفضاء المسرحى .

٢- التعريف بالشخصيات .

٣- التمهيد لموقف درامى تال .

٤- إنشاء مفارقة درامية .

٥- إرساء قاعدتى المعقولية ومشاكلة الواقع .

٦- بث أثر ملهاوى .

وفى ملهاة (الصفقة) يفيد ذكر الزمن فى إرساء مبدأ مشاكلة الواقع إلى جانب المعقولية وإثارة التشويق، وقد أدت النصوص غير الكلامية (الخارجية والداخلية) جملة من الأدوار هى :

١- وصف الفضاء المسرحى .

٢- وصف الحركة المسرحية الدالة .

٣- تحديد الشخصيات المتكلمة .

وقد أدت هذه الأدوار جملة من الوظائف الفنية هى :

١- التعريف ببعض الشخصيات .

٢- تحديد مدلول الجملة النصية الكلامية .

٣- التمهيد لموقف درامى تال .

٤- إرساء مبدأ مشاكلة الواقع .

٥- بث أثر ملهاوى .

٦- تحديد جنس المسرحية .

وقد لاحظ الباحث أن ثمة نصاً غير كلامي لايفيد من الناحية المسرحية، وهو نص وصفى أشبه بالنصوص السردية الروائية أو القصصية، مما حدا بالباحث أن يصف هذا النص غير الكلامى بالأدبية وأن المؤلف قد قصد به القارىء وليس المتفرج.

وفى ملهاة (السلطان الحائر)، يقيد المؤلف من ذكر الزمن فى إثارة التشويق لدى المتلقى، ويضفى على الأحداث مبدأ المعقولية، أما النصوص غير الكلامية، فقد أدت بنوعيها (الخارجية والداخلية) جملة من الأدوار هى :

١- وصف الفضاء المسرحى .

٢- الإشارة إلى زمن الأحداث .

٣- تحديد الشخصيات المتكلمة .

٤- وصف الأداء التمثيلى (الإيمائى والصوتى) .

٥- وصف الحركة المسرحية الدالة .

٦- وصف الإضاءة والموسيقى .

وقد أفادت هذه الأدوار فى الاضطلاع بوظائف فنية محددة، هى :

١- توجيه مدلول النص الكلامى وتحديده.

٢- إرساء مبدأ المعقولية على الأحداث .

٣- بث أثر ملهاوى .

٤- التمهيد لدخول شخصية وتغير الموقف .

٥- التأكيد على ثيمة ما .

٦- إثارة التشويق .

٧- التعبير عن انفعال الشخصية .

وعن استخدام مصادر المضحك وملامح النمط الملهاوى، يخلص الباحث إلى أن المؤلف استخدم فى ملهاة (أريد أن أقتل) مصادر: (الشخصية - الموقف- اللغة - الحركة) معتمداً فى ذلك على الموقف مهمشاً استثمار الشخصية واللغة والحركة، وقد استخدم فيها مصادر مختلفة للإضحاك.. هى : الذهول - المفارقة - التناقض - السباب - واللاإنسجام، وفى ملهاة (الصفقة)، اعتمد المؤلف على : (الموقف - اللغة - الحركة) معتمداً اعتماداً أساسياً على الموقف، وقد استخدم مصادر مختلفة للإضحاك.. هى : المفارقة - المبالغة - السباب - القياس الخاطىء - والآلية .

وفى ملهاة (السلطان الحائر) يعمد المؤلف إلى استخدام مصادر : (الشخصية - الموقف - اللغة - والحركة) كمصادر

للمضحك، مستثمراً خلالها مصادر مختلفة للمضحك، هى مصادر : الآلية - الذهول - التناقض - المفارقة - السباب - المبالغة - والتورية الساخرة (التهكم) .

وعن النمط الملهاوى فى الملاهى الثلاث، يخلص الباحث إلى أن المؤلف يضع اهتمامه الكامل لحبك الأحداث وجعلها ملهاوية قدر الإمكان، مستثمراً كافة مايتاح له من مصادر المضحك وبخاصة المفارقة، وقد انعكس اهتمام المؤلف بحبك الأحداث على اهتمامه بالعناصر الدرامية الأخرى، وبخاصة الشخصية التى لم يهتم بتصويرها، وإنما اكتفى بإبراز وظيفتها الآلية داخل بناء الأحداث، وكذا اللغة والحركة اللتان عمدتا إلى تصوير المواقف الدرامية والمساهمة فى جعلها مواقف ملهاوية .

ويمكن أن ينتهى الباحث إلى أن هذه التغيرات التقنية التى أصابت الملاهى الممثلة للملهاة الموقف عند توفيق الحكيم، كانت تسير نحو الرقى والإجادة .

***

خاتمة البحث

يخلص الباحث مما تقدم إلى أن أنماط الملهاة الغالبة عند توفيق الحكيم كانت الهزلية Farce والملهاة الخفيفة Light Comedy وملهاة الموقف Comedy of Situation ، وأن كل مرحلة من مراحل الكتابة الدرامية عند توفيق الحكيم كانت تمثل اهتماماً خاصاً بكتابة نمط ملهاوى من تلك الأنماط الثلاثة، وقد بدأ توفيق الحكيم كمؤلف درامى بكتابة الهزلية، حيث أنشأ هزليتين إحداهما قبيل سفره إلى باريس عام ١٩٢٤ هى (المرأة الجديدة) وأخراهما عام ١٩٣٢ بعد عودته منها (رصاصة فى القلب).. وقد تطورت تقنية كتابة الهزلية خلالهما تطوراً ملحوظاً، فمن ناحية الحبكة احتوت (المرأة الجديدة) على خطئين تقنيين تم تجاوزهما في (رصاصة فى القلب)، بالرغم من اعتماد حدثى المسرحيتين على الصدفة كركيزة لبناء الأحداث كما تطورت تقنية توظيف الشخصيات فى الهزلية، ففى (المرأة الجديدة)

يورد المؤلف شخصيتين لا ضرورة فنية لهما، كما يقدم أفكاراً على لسان البطل في نهاية المسرحية لا تتناسب وتصوير الشخصية، مما جعلها تتصف بالافتعال، وهو ما تجاوزه المؤلف في الهزلية الأولى وبنفس الاسم «نجيب» إلا أنه خلصها من عيبها التقنى المشار إليه آنفاً، بينما قام بتوظيف جميع شخصيات الهزلية الأخيرة .

وقد أورد المؤلف مستوى لغوياً واحداً على ألسن أغلب شخصيات الهزلية الأولى ماعدا شخصيتى «فاطمة وداده زينب»، داخل مستوى لغوى واحد عام هو العامية المصرية التى يتكلم بها أهل القاهرة، وفى الهزلية الأخرى أورد المؤلف حواراً يتضمن ألفاظاً وتعبيرات وأساليب دالة على بيئة كل شخصية، بما يضمن فردية الشخصيات وخصوصية كل منها، وقد تجاوز المؤلف عيباً تقنياً هاماً فى هزلية (رصاصة فى القلب)، كانت قد تميزت به هزلية (المرأة الجديدة) هو الجنوح إلى السرد الخالص فى مواضع كثيرة بما يشبه الأسلوب الخطابى، وأصبح لحوار هزلية (رصاصة فى القلب) وظائفه المحددة التى تخدم الحدث أو الشخصية .

هذا، وقد وظف توفيق الحكيم أغلب النصوص غير الكلامية (الإرشادات المسرحية) فى هزلية (المرأة الجديدة) توظيفاً يعنى بوصفها تعبيراً مثيراً للضحك فى المقام الأول وتوظيفاً دراميا فى المقام الأخير، بينما وظف النصوص غير الكلامية فى هزلية (رصاصة فى القلب) كاملة بما يخدم بناءهاالفنى أولا وكدوال مثيرة للضحك آخراً .

ومن حيث الزمن، كان الفاصل الزمنى بين أحداث الفصلين الأول والثانى شهراً فى هزلية (المرأة الجديدة) فاصلاً مجانياً لا وظيفة له، بينما تم توظيف الفاصل الزمنى بين الفصلين الثانى والثالث فى هزلية (رصاصة فى القلب) فاصلاً فاعلاً أفاد فى إرساء مبدأ المعقولية على الفعل بما يضمن مصداقيه تحول مشاعر الشخصيات وردود أفعالها .

هذا، وقد استخدم توفيق الحكيم مصادر المضحك المختلفة من شخصية وموقف ولغة وحركة مع التركيز على توظيف الموقف فى هزلية (المرأة الجديدة)، بينما أسقط مصدر الشخصية واكتفى بالاعتماد على توظيف الموقف إلى جانب اللغة والحركة، وفى الهزلية الثانية استثمر المؤلف تسعة مصادر للمضحك، بينما استثمر ستة فقط فى الهزلية الأولى، والمصادر المستخدمة

هى : المبالغة، الذهول، التناقض، التهكم، التصوير الذهنى المادى، السباب، التكرار، التنكر، والمفارقة .

وفيما بين عامى ١٩٣٥ و١٩٤٩، انصب اهتمام توفيق الحكيم على كتابة نمط (الملهاة الخفيفة)، ومن واقع الدراسة التحليلية التى أجراها الباحث خلص إلى أن هذا النمط الملهاوى قد حظى أيضاً بتطور تقنى ملحوظ - وذلك خلال النماذج المختارة، فقد تطورت حبكتها حيث تجاوز المؤلف بعض الأخطاء التقنية التى وقع فيها عند كتابة ملاهية، الخفيفة المبكرة خلال ملاهيه التاليات، إذ تجاوز خطأ اعتراف الفعل/ المناقشة بحوار سردى لايساهم فى تطوير حركة الفعل أو الاضطلاع بأية وظيفة أخرى، مثلما حدث فى ملهاة (جنسنا اللطيف - ١٩٣٥) وقد لاحظ الباحث أن فعل الملهاة الخفيفة عند توفيق الحكيم عبارة عن مناقشة، كما أن موضوعها لايخرج عن علاقة الرجل والمرأة فى محيط الحياة الزوجية .

ومن حيث توظيف الشخصية ولغة الحوار، انتهى الباحث إلى أن خطأ المؤلف فى إيراد شخصيات لا ضرورة لها، كما فى (جنسنا اللطيف) قد تم تجاوزه فيما بعد، كما أفاد من الشخصية الثانوية فى ملاهيه المتأخرة لخدمة الفعل، كما فى

(حديث صحفي - ١٩٣٨) وزاد من عدد الشخصيات الثانوية - كما في ملهاة (أريد هذا الرجل - ١٩٤٦) ليؤسس مبدأي مشاكلة الواقع والمعقولية معاً، وفي ملهاة (لاتبحثي عن الحقيقة - ١٩٧٤) يتخلص المؤلف من الشخصية الثانوية تماماً دون إحداث أي خلل، وفي ملهاة (أصحاب السعادة الزوجية - ١٩٤٩) - يعيد المؤلف الشخصية الثانوية للاستفادة بها فكرياً ودرامياً، وقد بدأ اهتمام توفيق الحكيم بلغة الحوار منذ الملهاة الأولى، ففي (جنسنا اللطيف) يعالجها باللهجة العامية بما يتناسب وموضوعها، بينما عكس طابع عمومية موضوعات ملاهيه الخفيفة التالية على اللغة لتكون لغة أقرب إلى لغة الصحافة .

هذا، وقد لعب الزمن مجموعة من الوظائف الفنية منذ الملهاة الخفيفة الأولى حتى الملهاة الخفيفة الأخيرة، فقام بإرساء مبدأ مشاكلة الواقع، والمساهمة في بناء مرحلة التمهيد للحدث الدرامي والتمهيد لموقف درامي تال، وإضفاء صفة المعقولية على الأحداث، إلى جانب الإفادة به في إثارة الضحك. وقد لاحظ الباحث أن المؤلف لم يعمد إلى إنشاء نصوص غير كلامية (خارجية وداخلية) لا لزوم لها، كما بدا الطابع الأدبي لتلك

النصوص غير الكلامية إلى جانب قلتها فى أضيق الحدود، وقد قامت تلك النصوص غير الكلامية (الخارجية والداخلية) بوظائف فنية مختلفة .

وقد استخدم المؤلف مصادر: الشخصية والموقف واللغة الحركة بوساطة المصادر الآتية : التناقض، الذهول، الإستعارة المادية، المبالغة، التهكم، التنكر، الآلية، التصلب، والمفارقة.

وقد وضح أن نمط الملهاة الخفيفة عند توفيق الحكيم يتسم ببساطة الأحداث وسطحية تصوير الشخصيات.. كما أن تركيبتها الملهوية تدعو إلى الابتسام، وأن الفعل الدرامي فيها جميعاً يتم تجسيده عبر تقنية المناقشة .

وفيما بين عامى ١٩٥٠ و١٩٦٠ اهتم توفيق الحكيم بكتابة ملهاة الموقف.. ومن واقع الدراسة التحليلية التى أجراها الباحث على النماذج الملهاوية المختارة، خلص إلى أن ثمة تطوراً ملحوظاً قد أصاب تقنيتها، فمن حيث الحبكة، ظهرت خبرة توفيق الحكيم المتطورة فى الكتابة الدرامية بوجه عام وقدرته على حبك الأحداث بوجه خاص.. ولما كانت ملهاته (أريد أن أقتل - ١٩٥٠) ذات فصل واحد، اضطر توفيق الحكيم إلى تضييق مساحة الفعل، ليقدم فعلاً قصيراً واحداً متماسك البناء، وفى

ملهاة (الصفقة - ١٩٥٦) أضاف خطاً درامياً فرعياً يؤازر الخط الدرامى الرئيسى، وذلك بغرض إنشاء مفاجآت مسرحية تزيد من إثارة التشويق والترقب، مما جعل الحبكة هنا أكثر إثارة وإمتاعاً من ذى قبل، وفى ملهاة (السلطان الحائر - ١٩٦٠) صاغ توفيق الحكيم حبكة أكثر حيوية من ذى قبل، إذ بينما تكونت حركة العوامل فى الملهاة الأولى من وضع واحد، وأخذت ثلاثة أوضاع فى الملهاة الثانية، وصلت حبكة ملهاة (السلطان الحائر) إلى خمسة أوضاع لحركة العوامل داخل خط الفعل .

ومن الجلى أن توفيق الحكيم قد دفعته خبرته الدرامية دفعا إلى الإفادة من وجود شخصية ثانوية فى ملهاة (أريد أن أقتل) فى بناء مرحلة التمهيد وفى بث أثر ملهاوى .. أما لغة الحوار فى الملهاة الأولى فمثلت استمرار المؤلف السابق، حيث اللغة العربية المبسطة التى عرف بها الإنشاء الصحفى.. وكانت تحتوى على عيب تقنى هو تشابه أسلوب الحوار لدى جميع الشخصيات دون التمييز بينها من حيث السن والجنس والمهنة، وفى ملهاة (الصفقة) قدم توفيق الحكيم تجربة أسلوبية فريدة أسماها «اللغة الثالثة» وفيها يفيد من النص المسرحى كنص أدبى وكنص قادر على النجاح الجماهيرى حين يعرض على خشبة المسرح،

وما يدل على ذلك وجود نص غير كلامى أدبى لاضرورة مسرحية له، وبهذا الأسلوب، استطاع توفيق الحكيم أن يفرق بين أغلب الشخصيات فى أساليبها الخاصة وقاموس مفرداتها المميز لكل شخصية، وقد بدا كيف أن تصوير شخصيات ملهاة (الصفقة) كان تصويراً سطحياً - كسابقتها - عنى بها فى ضوء القيام بالوظائف الدرامية المحددة لها، أما ملهاة (السلطان الحائر) فقد لعبت شخصياتها جميعاً الأدوار الدرامية المضطلعة بها، وفيها تم تسطيح تصوير الشخصيات أيضاً، فى الوقت الذى اهتم المؤلف بحبك الأحداث.. ولكن ظهر عيب فى شخصيتى «السلطان» والقاضى، حيث سلكا سلوكاً متناقضاً تجاه قضية واحدة دون مبرر .. وقد صاغ المؤلف هذه الملهاة فى لغة عربية فصحى رصينة، تمثل أرقى أساليب تعبيره فى ملاهيه قاطبة، فاتسمت بسلامة لفظها ويسر تعبيرها وسلاسة وجمال أسلوبها، كما استطاعت جماليات لغة الحوار أن تضفى بعداً درامياً للمناقشات الفكرية الجافة .

هذا، وقد لعب الزمن دوراً هاماً فى ملهاة (أريد أن أقتل) يتمثل فى إرساء مبدأ المعقولية، كما أفادت النصوص غير الكلامية فى أداء وظائف فنية محددة مختلفة، أما الزمن فى

ملهاة (الصفقة) فقد أفاد فى إرساء مبدأى مشاكلة الواقع والمعقولية إلى جانب إثارة التشويق، كما أدت النصوص غير الكلامية وظائف فنية محددة ومختلفة وفى ملهاة (السلطان الحائر) يفيد المؤلف من الإشارة إلى الزمن فى إثارة التشويق، كما يفيد منه فى إضفاء صفة المعقولية على الفعل، أما النصوص غير الكلامية (الخارجية والداخلية). فقد أدت أدواراً جديدة هى وصف الإضاءة والموسيقى، وقامت بوظائف فنية محددة ومختلفة، مضيفاً إلى ماسبق التأكيد على القيم الفكرية المطروحة .

ومن حيث توظيف المؤلف لمصادر المضحك، يستخدم المؤلف مصادر مضحك الموقف والشخصية واللغة فى ملهاة (أريد أن أقتل)، واستثمر خلالها مصادر المضحك الآتية: الذهول، المفارقة، التناقض، السباب، واللانجسام، وفى ملهاة (الصفقة) وظف المؤلف الموقف واللغة والحركة، كما ركز على الموقف تركيزاً أساسياً فى توليد المضحك كسابقتها، وفيها اعتمد على تقنيات المضحك الآتية: المفارقة، المبالغة، السباب، القياس الخاطىء، والآلية. وفى ملهاة (السلطان الحائر) يعود المؤلف إلى استخدام الشخصية والموقف واللغة والحركة، مستثمراً خلالها مصادر

المضحك المختلفة، وهى: الآلية، الذهول، التناقض، المفارقة، السباب، المبالغة، والتهكم .

وعن النمط الملهاوى، خلص الباحث إلى أن توفيق الحكيم قد وضع كافة إمكاناته ومهاراته فى حبك الأحداث الملهوية، مستثمراً مختلف مصادر المضحك وبخاصة (المفارقة). وقد إنعكس اهتمام المؤلف بحبك الأحداث على تسطيح تصوير الشخصيات وهمش دورها كمضحك واكتفى - فى أغلب الأحيان - بالاقتصار على إبراز آليات وظائفها .

* * *

وإلى جانب ماتقدم، يمكن القول إن الدراسات الممهدة لفصول البحث قد كشفت عن بعض الأمور، فصلتها وأكدتها دراسة النصوص غير الكلامية للنماذج المختارة الممثلة لأنماط الملهاة الغالبة عند توفيق الحكيم، فقد خلص الباحث إلى أن الهزلية التى كتبها المؤلف، كان قد كتبها خصيصاً لتعرض على خشبة المسرح ولم ينشرها إلا بعد أن قام بإعادة كتابتها لتصلح للنشر.. وقد كان وراء اندفاع توفيق الحكيم لكتابة الهزلية لغرض عرضها على خشبة المسرح - دون النشر - مجموعة من العوامل، لخصها الباحث فى :

١- ازدهار السوق المسرحية وإنتاج ما يزيد على تسعين مسرحية مابين ملهاة ومأساة ودراما، مؤلفة ومقتبسة ومترجمة، عام ١٩٢٤ .

٢- ولع توفيق الحكيم الشديد بأهل الفن المسرحى .

٣- مساندة أحد أصدقاء توفيق الحكيم (مصطفى ممتاز) وتشجيعه .

وبعد عودته من باريس، وفشل هزليته (رصاصة فى القلب) التى لم تجد طريقها إلى خشبة التمثيل، بدأ توفيق الحكيم فى الاتجاه إلى نمط ملهاوى آخر هو الملهاة الخفيفة، وقصد بها إلى النشر دون التمثيل، وقد دفعت مجموعة من العوامل توفيق الحكيم إلى الخوض فى هذه المرحلة.. وأهم هذه العوامل :

١- فشل هزلية (رصاصة فى القلب) أن تجد طريقها إلى خشبة التمثيل .

٢- تغير قناعات توفيق الحكيم تجاه ماهية الفن المسرحى ووظيفته بعد عودته من باريس .

٣- انحسار نشاط الفرق المسرحية نتيجة للأزمة الاقتصادية العالمية .

٤- نجاح مسرحية (أهل الكهف - ١٩٣٣)- التى توافق قناعاته الجديدة- حيث مثلت ونشرت وترجمت إلى اللغة الفرنسية .

٥- فتح دور النشر أبوابها لنشر إبداعات توفيق الحكيم الدرامية مثل : (أهل الكهف - ١٩٣٣) و(شهر زاد - ١٩٣٤) .

٦- احتضان «مجلتى» كتابات توفيق الحكيم الدرامية .

٧- عمل توفيق الحكيم بأخبار اليوم منذ عام ١٩٤٥ .

٨- ميل توفيق الحكيم إلى التفرد وعدم الابتذال .

ثم تلت المرحلة السابقة مرحلة الكتابة للمسرح بما يتفق وقناعات توفيق الحكيم الخاصة، فاستمر يكتب ملهاة الموقف منذ عام ١٩٥٠ حتى عام ١٩٦٠، وقد أدت إلى المرحلة الجديدة مجموعة من العوامل الحافزة، أهمها :

١- انفصاله عن دار أخبار اليوم .

٢- تغير السياسة العامة للدولة عقب ثورة يوليو ١٩٥٢ .

٣- اتخاذ الدولة سياسة مختلفة لإنشاء قطاع المسرح .

٤- زيادة المخزون الثقافى الفنى لتوفيق الحكيم وهو ماعكسه فى كتابة «فن الأدب - ١٩٥٢».

وقد أدت هذه العوامل مجتمعة إلى أن كتب توفيق الحكيم ملهاة موقف صالحة للنشر كما تصلح للعرض، وقد نشرت جميعها وعرضت على خشبات التمثيل، وهذا يدل على أن تغير توجهات الكتابة الدرامية عند توفيق الحكيم، تقف وراءها عوامل مختلفة (ثقافية سياسية، اقتصادية، اجتماعية).. وداخل المرحلة الواحدة، كان توفيق الحكيم يطور من آليات تقنيات ملهاته فى إطار نمطها الخاص، المسرحية تلو الأخرى .

* * *

الهوامش

١- انظر - سمير عوض : مسرح حديقة الأزبكية . - القاهرة : المركز القومى للمسرح والموسيقى، ١٩٨٩. ص١٩٢ .

٢- انظر فؤاد دواره : مسرح توفيق الحكيم - ١ - المسرحيات المجهولة، مرجع سابق. ص ٣٩٢ .

٣- د. محمود حامد شوكت : الفن المسرحى فى الأدب العربى الحديث . - القاهرة : دار الفكر العربى، ١٩٧٠. ص ١٦٥ .

٤- د. محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم، مرجع سابق. ص ١٢٩ - ١٣٠ .

٥- انظر - فتحى الإبيارى : مرجع سابق. ص ١٧٩ .

٦- انظر - عماد الدين عيسى: التعادلية فى أدب توفيق الحكيم - والأدبين العربى والعالمى. المكتبة الثقافية . - القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م ص ٢٤٠ .

٧- انظر - فتحى الإبيارى: مرجع سابق. ص١٧٨ - ١٧٩ .

٨- انظر - منى البندارى، وآخرون: مرجع سابق . ص٦١ .

٩- انظر - فؤاد دواره : مسرح توفيق الحكيم - ١ - المسرحيات المجهولة. مرجع سابق، ص ٣٩٣ .

١٠- نبيل فرج : مرجع سابق. ص٥٠ - ٥١ .

١١- توفيق الحكيم : الورطة (البيان الختامى للمسرحية) . - القاهرة : مكتبة الآداب، د.ت. ص١٧٩ .

١٢- توفيق الحكيم : الصفقة (البيان الختامى للمسرحية) . - القاهرة : مكتبة مصر، د.ت. ص١٥٦ .

١٣- بوتيتسيفا، تمارا الكسندروفنا: ألف عام وعام على المسرح العربى . - ترجمة : توفيق المؤذن، بيروت: دار الفارابى، ١٩٨٢، ص ١٩٠ - ١٩١ .

١٤- توفيق الحكيم : الصفقة، مرجع سابق. ص ١٥٧ .

١٥- توفيق الحكيم : التعادلية مع الإسلام القاهرة: مكتبة مصر، د. ت. ص١٤١ - ١٤٤ .

١٦- انظر - توفيق الحكيم: ملامح داخلية . - القاهرة : مكتبة الآداب، د. ت. ص١٣٩.

١٧- انظر - توفيق الحكيم : الصفقة. مرجع سابق. ص ١٥٧.

١٨- د. محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم، مرجع سابق. ص ١٤٥ .

١٩- المرجع السابق. ص١٤٣ .

٢٠- انظر - جلال العشرى : المسرح أبو الفنون . - القاهرة : دار النهضة العربية ١٩٧١، ص٣٣، ٣٤ .

٢١- د. محمد العبد : حوار الحكيم.. وتجربة اللغة الثالثة، فى توفيق الحكيم - الأديب.. المفكر.. الإنسان الكتاب التذكارى الأول . - القاهرة : المركز القومى للآداب، ١٩٨٨، ص ١٥٩ .

٢٢- د. محمد غنيمى هلال : في النقد المسرحي . - القاهرة : دار نهضة مصر، د.ت، ص٨٢ .

٢٣- إسلن، مارتن: مجال الدراما، مرجع سابق، ص ١٠٧ .

٢٤- د. حكمت صباغ الخطيب: فى معرفة النص، دراسات فى النقد الأدبى . بيروت : دار الآفاق الجديدة ص ٦٩ - ٧٠، ط ٣ .

٢٥- Huxley, Aldous: Literature and Science. London : Chatto Windus, 1963. P. 14.

٢٦- Op. Cit. P. 15 .

٢٧- سابير، إدوارد : اللغة والأدب، في: اللغة والخطاب الأدبى - إختيار وترجمة: سعيد الغانمى، بيروت: المركز الثقافى العربى، د. ت. ص٣١ .

٢٨- تودوروف، تزفتان : الإرث المنهجى للشكلانية فى : مجموعة من الباحثين : فى أصول الخطاب النقدى الجديد. ترجمة: أحمد المدينى . - بغداد : در الشئون الثقافية العامة، ١٩٨٧. ص٢٢ .

٢٩- هوراس : فن الشعر، ترجمة : د. لويس عوض - القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣، ١٩٨٨. ص١١٢ .

٣٠- أستون، إلين - سافونا، جورج: المسرح والعلامات، ترجمة: سباعى السيد . - القاهرة : منشورات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ١٩٩٦ ص٩٣ .

٣١- توفيق الحكيم: التعادلية مع الإسلام. مرجع سابق. ص١٢٠ .

٣٢- توفيق الحكيم: فن الأدب. القاهرة: مكتبة مصر، د.ت. ص٢٩٢ .

٣٣- د. سامى منير حسن : مرجع سابق. ص١٨ - ١٩ .

٣٤- د. محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم. مرجع سابق. ص ١٣٠ .
٣٥- توفيق الحكيم: سلطان الظلام . - القاهرة : مكتبة الآداب، د.ت. ص٤٩ .
٣٦- محمود أمين العالم : مرجع سابق. ص ١٠٢ .
٣٧- المرجع السابق. ص ١٥٩ .
٣٨ - توفيق الحكيم: تحت شمس الفكر، القاهرة : مكتبة الآداب، د. ت. ص٩٣ .
٣٩- انظر - فيشر ، إرنست: الإشتراكية والفن. ترجمة: أسعد حليم . - كتاب الهلال.
ع ١٨٣ القاهرة : دار الهلال، يونيه ١٩٦٦. ص ٧٤ .
٤٠- أنظر - توفيق الحكيم : فن الأدب. مرجع سابق. ص١٧٣ - ١٧٤ .
٤١- توفيق الحكيم : الحمير (كلمة) - القاهرة : مكتبة مصر، د.ت. ص ١٤ - ١٥ .
٤٢- توفيق الحكيم : التعادلية مع الإسلام. مرجع سابق. ص١٠٢ .
٤٣- جازيه فرفاني : مرجع سابق، ص٤٢ .
٤٤- بوريف، ى: الكوميدى. ترجمة : فاضل ثامر .- بغداد : دار الشئون الثقافية العامة، السنة ٢٥، عدد٢، شباط ١٩٩٠. ص١٥
٤٥- توفيق الحكيم : المسرح المنوع (المقدمة) مرجع سابق. ص ٦ - ٧ .
٤٦- يوسف إدريس: بين العالمية والمحلية فى مسرحنا (حوار مع توفيق الحكيم). فى - توفيق الحكيم : ملامح داخلية. مرجع سابق - ص ٨٨ .
٤٧- د. محمد مندور : الأدب وفنونه. مرجع سابق. ص ٨٦ .
٤٨- د. على الراعي : المسرح فى الوطن العربى، عالم المعرفة، عدد ٢٥ الكويت: المجلس الوطنى للفنون والآداب، يناير ١٩٨٠. ص١٢٤ .
٤٩- أنظر - د. أحمد عتمان: المصادر الكلاسيكية فى مسرح توفيق الحكيم. - القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣ .
٥٠- توفيق الحكيم: يا طالع الشجرة (المقدمة). القاهرة: مكتبة مصر، د. ت. ص٢٠ .
٥١- أوبرسفيلد، آن : مرجع سابق. ص٨٧ .
٥٢- توفيق الحكيم: فن الأدب. مرجع سابق. ص١٤٥ .
٥٣- إسلن، مارتن: تشريح الدراما، مرجع سابق. ص٥١ .
٥٤- توفيق الحكيم : فن الأدب. مرجع سابق. ص١٤٦ - ١٤٨.
٥٥- توفيق الحكيم : مسرح المجتمع. مرجع سابق، ص٤٨ .
٥٦- المصدر السابق. ص٥١ .
٥٧- المصدر السابق. ص٥١ .

٥٨- المصدر نفسه. ص ٦١ .

٥٩- توفيق الحكيم: فن الأدب، مرجع سابق. ص١٤٨ .

٦٠- د. محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم. مرجع سابق. ص١٣٧ .

٦١- د. فايز اسكندر: إتجاهات ثورية فى المسرح المصرى - توفيق الحكيم. في : مجلة المسرح. - القاهرة : مسرح الحكيم. ع ٧ يوليو ١٩٦٤. ص٢٥. ومن الجدير بالذكر أن صاحب هذا المقال هو (فاروق عبد الوهاب) وليس كما ذكر - بالمجلة. وقد أعيد نشره في : أنظر : فاروق عبد الوهاب: دراسات في المسرح المصرى. القاهرة: هيئة الكتاب، ١٩٩٢، ص٣٨ .

٦٢- توفيق الحكيم : الصفقة مرجع سابق. ص ١٠٦ .

٦٣- المرجع السابق، ص١٠٣ .

٦٤- المرجع السابق. ص٩٥ .

٦٥- فاروق عبد الوهاب. مرجع سابق. ص٣٧ .

٦٦- انظر - د. فاطمة موسى: توفيق الحكيم والسلطان الحائر. في «مجلة المسرح» . - القاهرة : مسرح الحكيم، ع ٣، مارس١٩٦٤. ص١٢ .

٦٧- محمود أمين العالم: مرجع سابق. ص١٥٠ .

٦٨- بوتيتسيفا، تمارا ألكسندروفنا: مرجع سابق. ص١٩٤ .

٦٩- د. سامى منير حسين : مرجع سابق. ص٤٠ .

٧٠- د. محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم. مرجع سابق. ص١٦٥.

٧١- توفيق الحكيم : عودة الوعى . - بيروت: دار الشروق، ١٩٧٤، ط٢، ص١١٠ .

٧٢- توفيق الحكيم: مسرح المجتمع. مرجع سابق. ص٣٥ .

٧٣- المرجع السابق. ص٥١ .

٧٤- المرجع السابق. ص٤٨ .

٧٥- انظر - إسلنو مارتن: تشريح الدراما، مرجع سابق. ص٤٢ .

٧٦- انظر - توفيق الحكيم : الصفقة. مرجع سابق، ص٩٣ - ٩٥ .

٧٧- فاروق عبد الوهاب: مرجع سابق، ص ٣٩ .

٧٨- المرجع السابق. نفس الموضع السابق .

٧٩- المرجع السابق. ص ٣٢ .

٨٠- المرجع الاسبق. ص١٣ .

٨١- المرجع نفسه، ص٢٥ .

٨٢- إسلن، مارتن: تشريح الدراما. مرجع سابق. ص٤٢ .
٨٣- فاروق عبد الوهاب: مرجع سابق، ص ٣٩ .
٨٤- انظر - توفيق الحكيم : السلطان الحائر. القاهرة: مكتبة مصر، د.ت. ص ص ١١٠: ١١٣ .
٨٥- انظر المرجع السابق. ص ٦٧، ٦٨.
٨٦- نفس المرجع السابق، ص ٦٩ .
٨٧- فؤاد دواره: مسرح توفيق الحكيم - ٢ - المسرحيات السياسية . - القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦. ص٢٩٨ .
٨٨- توفيق الحكيم: السلطان الحائر، مرجع سابق. ص٥٥ .
٨٩- أنظر المرجع السابق ص١٣٠: ١٣١ .
٩٠- د. على الراعى : توفيق الحكيم - فنان الفرجة وفنان الفكر. مرجع سابق. ص٩٦، ٩٧ .
٩١- انظر - فؤاد دواره: مسرح توفيق الحكيم - ٢ - المسرحيات السياسية. مرجع سابق. ص٢٩٨ .
٩٢- د. محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم. مرجع سابق. ص ١٦٢ .
٩٣- توفيق الحكيم: مسرح المجتمع. مرجع سابق. ص٤١ .
٩٤- المرجع السابق ص ٣٦ .
٩٥- المرجع السابق، نفس الموضع السابق .
٩٦- المرجع نفسه. نفس الموضع السابق .
(*) انظر المرجع السابق. وقد وضع موضع الاستشهاد بين قوسين فى حينه .
(**) المرجع نفسه، وقد وضع موضع الاستشهاد بين قوسين فى حينه .
(***) المرجع السابق، وقد وضع موضع الاستشهاد بين قوسين فى حينه .
٩٧- انظر - توفيق الحكيم : الصفقة، مرجع سابق. ص١٣١ - ١٣٥ .
٩٨- المرجع السابق. ص١٠ .
٩٩- المرجع السابق ١١ .
(*) انظر : المرجع السابق. وقد وضع موضع الاستشهاد بين قوسين فى حينه .
(١٠٠) المرجع السابق. ص٢٤ .
(١٠١) نفس المرجع السابق. ص٨٥ .
(١٠٢) المرجع نفسه ص٢٤ .

(١٠٣) المرجع نفسه. نفس الموضع السابق .

(١٠٤) توفيق الحكيم: السلطان الحائر. مرجع سابق. ص١١.

(١٠٥) انظر - د. محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم. مرجع سابق. ص١٦٤، ١٦٥ .

(١٠٦) توفيق الحكيم:السلطان الحائر. مرجع سابق. ص١١.

(١٠٧) أنظر - المرجع السابق. ص٦١، ٦٢.

(١٠٨) نفس المرجع السابق. ص٩٨ .

(١٠٩) انظر : المرجع نفسه. ص ١٠٠ .

(١١٠) المرجع السابق. ص ١١ .

(١١١) المرجع السابق. ص٦١ .

(١١٢) المرجع نفسه. ص١٠٠ .

(*) انظر - المرجع السابق. وقد وضع موضع الاستشهاد بين قوسين في حينه.

(١١٣) انظر: المرجع السابق. ص٣٦، ٣٧ .

(١١٤) المرجع نفسه. ص٣٥.

(١١٥) المرجع السابق. ص٦٠ .

(١١٦) المرجع نفسه . ص١٠١ .

(١١٧) المرجع السابق . ص١٠٦ .

(١١٨) المرجع السابق. نفس الموضع السابق .

(١١٩) المرجع السابق . ص١١٩ .

(١٢٠) المرجع السابق. ص١٠٨ .

(١٢١) المرجع نفسه . ص١١٩ .

(١٢٢) توفيق الحكيم: مسرح المجتمع. مرجع سابق. ص٤٥

(١٢٣) المرجع السابق. ص٥٦ .

(١٢٤) المرجع نفسه. نفس الموضع السابق .

(١٢٥) المرجع السابق. ص٥٢ .

(١٢٦) نفس المرجع السابق. نفس الموضع السابق .

(١٢٧) انظر - المرجع السابق. ص٦٠، ٦١ .

(١٢٨) المرجع السابق. ص٥٣ .

(١٢٩) المرجع السابق. ص ٥٦ .

(١٣٠) نفس المرجع السابق. ص٥٩ .

(١٣١) المرجع السابق. ص٦١ .
(١٣٢) توفيق الحكيم: الصفقة. مرجع سابق. ص٣٢، ٣٣.
(١٣٣) المرجع السابق. ص٤٢ .
(١٣٤) نفس المرجع السابق. ص٤٣ .
(١٣٥) المرجع السابق. ص٢٢ .
(١٣٦) المرجع نفسه ص ٩٤ .
(*) نفس المرجع السابق. وقد ذكر موضع الاستشهاد بين قوسين فى حينه.
(١٣٧) توفيق الحكيم: السلطان الحائر. المرجع السابق. ص١٠٢ .
(١٣٨) المرجع السابق. ص٦٨ .
(١٣٩) انظر - المرجع السابق. ص ص ١١: ٢٥ .
(١٤٠) المرجع السابق. ص٢٧، ٢٨ .
(١٤١) المرجع نفسه. ص ٦٣ .
(١٤٢) المرجع السابق. ص٦٤ .
(١٤٣) المرجع نفسه. ص٦٥ .
(١٤٤) انظر - المرجع السابق. ص١٢٥ .
(١٤٥) انظر - المرجع السابق. ص٢٦ .
(١٤٦) نفس المرجع السابق. ص٢٧ .
(١٤٧) المرجع نفسه. ص٦٩ .
(١٤٨) المرجع السابق. ص١٢٢ .
(١٤٩) أنظر - المرجع نفسه. ص٣٦ . ٣٧.
(١٥٠) د. على الراعى: توفيق الحكيم - فنان الفرجة وفنان الفكر. مرجع سابق. ص٩٦.
(١٥١) د. إبراهيم حماده : معجم المصلطات الدرامية والمسرحية. مرجع سابق. ص٢٦١ .
(١٥٢) انظر - د. إبراهيم حماده «طبيعة الدراما» مرجع سابق. ص٣٢ .
(١٥٣) فاروق عبد الوهاب: مرجع سابق. ص٣٩ .

مراجع البحث

أولاً - المسرحيات :

١- توفيق الحكيم : السلطان الحائر .

القاهرة : مكتبة مصر، د. ت (١٩٩ ص) .

٢- الصفقة :

القاهرة : مكتبة الآداب، د. ت (١٦٠ص) .

٣- المرأة الجديدة (نسخة بالآلة الكاتبة غير منشورة).

القاهرة : المركز القومي للمسرح والموسيقى، د.ت. رقم ١٦٥. (٦٤ ص).

٤- مسرح المجتمع .

القاهرة : مكتبة الآداب، د. ت (٧٨٧ ص) .

٥- المسرح المنوع .

القاهرة : مكتبة الآداب، د.ت (٨٧١ ص) .

• ثانيا - المراجع :

أ - الكتب العربية :

٦- د. إبراهيم حماده : طبيعة الدراما، سلسلة (كتابك).عدد (٢٦).

القاهرة : دار المعارف، د. ت (٦١ص) .

٧- **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية .**

القاهرة : دار المعارف، د. ت. (٢٩٦ص) .

٨- د. أحمد عتمان : **المصادر الكلاسيكية في مسرح توفيق الحكيم .**

القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦ (٢٣٨ص) .

٩- توفيق الحكيم : **بجماليون (المقدمة) .**

القاهرة : مكتبة مصر، د. ت (٧ص) .

١٠- **تحت شمس الفكر .**

القاهرة : مكتبة الآداب، د. ت (٢٤٠ ص) .

١١- **التعادلية مع الإسلام .**

القاهرة : مكتبة مصر، د. ت (٢١٢ ص) .

١٢- **الحمير (كلمة) .**

القاهرة: مكتبة مصر، د. ت. (٥ص) .

١٣- **زهرة العمر .**

القاهرة : مكتبة الآداب، د. ت (٢٧٢ص) .

١٤- **سجن العمر .**

القاهرة : مكتبة الآداب، د. ت (٢٩٤ص) .

١٥- **سلطان الظلام (كلمة) .**

القاهرة : مكتبة الآداب، د. ت (٦ص) .

١٦- **يا طالع الشجرة (المقدمة) .**

القاهرة : مكتبة مصر، د. ت (٢٣ص) .

١٧- **عودة الوعى .**

بيروت : دار الشروق، ١٩٧٤. (١٢٨ص ط٢) .

١٨- **فن الأدب .**

القاهرة : مكتبة مصر، د. ت (٣١١ص)

١٩- **قلت ذات يوم، كتاب اليوم. عدد (٢٣) .**

القاهرة : موسسة أخبار اليوم، أغسطس ١٩٧٠ (١٣١ص) .

٢٠- **ملامح داخلية .**

القاهرة : مكتبة الآداب، د. ت (٢٠٢ص) .

٢١- **وثائق من كواليس الأدباء**. كتاب اليوم. عدد (١٢٠) .
القاهرة : مؤسسة أخبار اليوم، فبراير ١٩٧٧ .
(١٧٦ص) .

٢٢- د. ثروت عكاشه : **المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية.**
القاهرة : مكتبة لبنان والشركة المصرية العالمية للنشر،
١٩٩٠ (٧٠٣ص) .

٢٣- جلال العشرى : **المسرح أبو الفنون .**
القاهرة : دار النهضة العربية، ١٩٧١ (٣٥٤ص) .

٢٤- د. حكمت صباغ الخطيب : **فى معرفة النص.. دراسات فى النقد الأدبى .**
بيروت : دار الآفاق الجديدة ١٩٨٥. (٣٠٣ص).ط٢

٢٥- رجاء النقاش : **فى أضواء المسرح**. سلسلة اقرأ. عدد (٢٧).
القاهرة : دار المعارف ١٩٦٥. (١٥١ص) .

٢٦- د. رشاد رشدى : **ماهو الأدب .**
القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٠. (٩٩ص).

٢٧- د. رمسيس عوض : **موسوعة المسرح المصرى البيلوجرافية** (١٩٠٠ - ١٩٣٠)
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣.
(٨٧٦ص).

٢٨- سامى منير حسن : **المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية - بين الفن والنقد السياسى والاجتماعى. ج٢**
الأسكندرية : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨.
(٣٤٨ص).

٢٩- سمير عوض : **مسرح حديقة الأزبكية.**
القاهرة : المركز القومى للمسرح والموسيقى،
١٩٨٩(١٩٧ص).

٣٠- د. على الراعى : **توفيق الحكيم.. فنان الفرجة وفنان الفكر.**
كتاب الهلال . عدد (٤٢٤).
القاهرة : دار الهلال، نوفمبر ١٩٦٩(٢١٨ص).

٣١- د. على الراعى : **فن المسرحية .**
كتب للجميع، عدد (١٤٦)
القاهرة : دار التحرير، نوفمبر ١٩٥٦. (١٢٧ص) .

٣٢- **المسرح فى الوطن العربى.** عالم المعرفة، عدد ٢٥ .
الكويت : المجلس الوطنى للفنون والآداب، يناير ١٩٨٠(٥٨٨ص).

٣٣- عماد الدين عيسى : **التعادلية فى أدب توفيق الحكيم.. والأدبين العربى والعالمى.** المكتبة الثقافية .
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠(٢٥٣ص).

٣٤- فاروق عبد الوهاب : **دراسات في المسرح المصرى.**
القاهرة : الهيئة الصمرية العامة للكتاب، ١٩٩٢(٣٨٣ص).

٣٥- فتحى الإبيارى : **عشرة آلاف خطوة مع الحكيم**
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧. (١٩٥ص) .

٣٦- فؤاد دواره : **مسرح توفيق الحكيم -٢- المسرحيات السياسية.**
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.(٤٧٨ص).

٣٧- **مسرح توفيق الحكيم - ١- المسرحيات المجهولة .**
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥(٢٩٣ص).

٣٨- ليلى نسيم أبوسيف : **نجيب الريحانى وتطور الكوميديا فى مصر** .
القاهرة : دار المعارف، ١٩٧٢. (٢٢٦ص).
٣٩- ماجد الكسار : **بربرى مصر الوحيد**، كتاب اليوم، عدد ٣٢٨.
القاهرة : دار أخبار اليوم، ١٩٩١(١٢٩ص).
٤٠- محمد حمدى إبراهيم : **دراسة فى نظرية الدراما الإغريقية**
القاهرة : دار الثقافة، ١٩٧٧. (٢١٥ص).
٤١-د. محمد زكى العشماوى: **البناء الدرامى لمسرح الحكيم**.
فى : توفيق الحكيم: الأديب.. المفكر.. الإنسان .
القاهرة : المركز القومى للآداب، ١٩٨٨، (٢٦ ص) .
٤٢- د. محمد العبد : **حوار الحكيم.. وتجربة اللغة الثالثة** .
فى : توفيق الحكيم: الأديب.. المفكر.. الإنسان .
القاهرة : المركز القومى للآداب، ١٩٨٨، (١٨ص) .
٤٣- د. محمد غنيمى هلال : **فى النقد المسرحى** .
القاهرة : دار نهضة مصر، د.ت. (١٨٣ص) ٤٤- د.
محمد مندور : **الأدب وفنونه** .
القاهرة : دار نهضة مصر، د. ت. (١٩٤ص) .
٤٥- : **مسرح توفيق الحكيم** .
القاهرة : دار نهضة مصر، د.ت (١٩٢ص). ط٣ .
٤٦- د. محمد يوسف نجم : **المسرحية فى الأدب العربى الحديث**.
بيروت : دار الثقافة، د.ت.(٥١٠ص)
٤٧- محمود أمين العالم : **توفيق الحكيم: مفكراً وفناناً** .
القاهرة : دار شهدى للنشر،، ١٩٨٤. (١٦١ص) . ط٢
٤٨- د. محمود حامد شوكت : **الفن المسرحى فى الأدب العربى الحديث**.
القاهرة : دار الفكر العربى، ١٩٧٠. (١٦٣ص) .

٤٩- منى البنداري، وآخرين : **موسوعة الأفلام العربية .**
القاهرة : بيت المعرفة، ١٩٩٠ (٢٢٦ص) .
٥٠- نبيل فرج : **توفيق الحكيم (١٨٩٨ - ١٩٨٧).**
المكتبة الثقافية. عدد ٤٢٦ .
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، (٩٤ص) .

ب - الكتب المترجمة

٥١- إسلن، مارتن : **تشريح الدراما.** ترجمة : أسامة منزلجي،
عمان : دار الشروق، ١٩٨٧. (١٣٨ص) .
٥٢- : **مجال الدراما.** ترجمة : سباعي السيد
القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٢. (٢٣٩ ص) .
٥٣- أوبر سفيلد، آن : **قراءة المسرح.** ترجمة : مي التلمساني.
القاهرة : مهرجان القراءة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٤. (٣٧٢ ص) .
٥٤- برجسون : هنري : **الضحك - بحث في دلالة المضحك .**
ترجمة : سامي المنزلاوي، عبدالله عبد الدايم .
القاهرة: دار الكاتب المصري، ١٩٤٧. (١٣٣ص) .
٥٥- بوتيتسيفا، تمارا ألكسندروفنا: **ألف عام وعام على المسرح العربي .**
ترجمة : توفيق المؤذن
بيروت: دار الفارابي، ١٩٨٢. (٢٠٧ص) .

٥٦- تودروف، تزفتان : **الإرث المنهجي للشكلانية**

في : مجموعة من الباحثين : **في أصول الخطاب النقدى الجديد** ترجمة : أحمد المدينى- بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٨٧.(١١٥ص).

٥٧- دين، ألكسندر : **أسس الإخراج المسرحي.** ترجمة: سعدية غنيم. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢. (٥٠٥ص).

٥٨- سابير، إدوارد : **اللغة والأدب**

في : اللغة والخطاب الأدبي .

اختيار وترجمة : سعيد الغانمى،

بيروت: المركز الثقافى العربى، د.ت. (١١٢ص) .

٥٩- ستانسلافسكي، قسطنطين : **تشيخوف في المسرح الفنى.. ذكريات**

مقدمة كتاب: أنطون تشيخوف، مؤلفات مختارة، مج٤.

ترجمة : أبو بكر يوسف

موسكو : دار رادوغا، ١٩٨٣. (٣٢ص) .

٦٠- ستاين، ج. ل.: **الملهاة السوداء.. تطور المأساة الملهاوية الحديثة .**

ترجمة : منير صلاحى أصبحى .

دمشق : منشورات وزارة الثقافة، ١٩٧٦ (٥٣١ ص).

٦١- ستون، إلين - سافوتا، جورج : **المسرح والعلامات .**

ترجمة : سباعى السيد .

القاهرة: مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ١٩٩٦ (٢٣١ ص) .

٦٢- فراى، نورثروب : **تشريح النقد**، ترجمة وتقديم: محيى الدين صبحى. طرابلس : الدار العربية للكتاب، ١٩٩١ (٤٩٨ص).

٦٣- فريدريش، مانفريد - لنداو، جاكوب : **المسرح الشعبي في القاهرة سنة ١٩٠٩.**

سلسلة «النشرات الإسلامية»، عدد ٣٨ .

بيروت: المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، ١٩٩٣.

(٤٨٩ص).

٦٤- فيشر، إرنست : **الاشتراكية والفن.** ترجمة : أسعد حليم

كتاب الهلال . عدد ١٨٣.

القاهرة: دار الهلال، يونيه ١٩٩٦ (٧٧ ص) ٦٥-

كريفش، ستورات : **صناعة المسرحية .**

ترجمة : معتصم الدباغ

بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٦.

(٢٠٢ص)

٦٦- كير، وولتر : **عيوب التأليف المسرحي.** ترجمة : عبد الحليم البشلاوى .

القاهرة : مكتبة مصر. د.ت. (٣٥٠ ص) .

٦٧- لنداو، يعقوب : **دراسات في المسرح والسينما عند العرب.**

ترجمة : أحمد المغازى .

القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢. (٥٢٩ ص).

٦٨- هوراس : فن الشعر. ترجمة: د. لويس عوض .

القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨، (٢١٤ص).

ط٣.

٦٩- هيلتون، جوليان : **نظرية العرض المسرحي.** ترجمة: د. نهاد صليحة .

القاهرة : مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ١٩٩٢. (٢٦٦ص).

ج- الكتب الأجنبية :

70- Abrams, M.H: A Glossary of Literary Terms.- Florida : Holt. Rinehart Inc. 1988.

71- Beckson, K.& Ganz, A: Literary Terms Dictionary- New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975. (169p)

72- Boulton, Marjoric : The Anatomy of Drama- New York : Kalyani pbub. 1979. (212p)

73- Brauneck, M. Shncilin, g: Theaterlexikon.- Hamburg : Ro. Ro. Ro. 1992 (1137p)

74- Butcher, S.H. : Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art - New York: Dover pub. Inc n.d 4th ed. (389p)

75- Corrigan, Robert(ed): Comedy-Meaning and form - New York : Harper Row. pub. 1981 (335p)

76- Ela,, Keir : The semiotics of Theatre and Drama- New York : Methuen & Co. 1984 (248p)

77- Hartnoll, phyllis: The Oxford Companion to the Theatre - Oxford Uni. press, 1951. (887p)

78- Huxely, Aldous:Literature and Science- London: Chatto Windus, 1963 (168p)

79- Merchant, Moelwyn : Comedy.- Lonodn: Methuen & Co. Ltd. 1972 (92p)

80- Pavis, patrice : Dictionnaire du Theatre paries: Editions Sociales, 1980 482 p.

81- Taylor, J.R . : The penguin Dictionary of the Theatre - England, penguin Books, Ltd. 1984. (304p)

ثالثا - الدوريات :

٨٢- د. إبراهيم حمادة : **التعريف بالمسرحية الهزلية.**
في : مجلة المسرح
القاهرة : نادى المسرح، عدد ٧، يونيه ١٩٨١. (٦ص).

٨٣- بوريف، ى. : **الكوميدي.** ترجمة: فاضل ثامر
في : مجلة الأقلام
بغداد : دار الشئون الثقافية العامة، السنة ٢٥، عدد ٢، شباط ١٩٩٠(٣ص) .

٨٤- د. جلال حافظ : **الفودفيل المصرى - مصادره وتطوره .**
في : مجلة القاهرة.
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد ١١٤ يوليه ١٩٩١ (٨ص).

٨٥- دافين، ميلز : **الفارص. ترجمة : أمير سلامة**
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد ٩ مارس ١٩٨٩ (١١ ص) .

٨٦- د. سهير القلماوى : **توفيق الحكيم وأدبه المسرحى**
في : مجلة الهلال .
القاهرة : دار الهلال، فبراير ١٩٦٨ (٧ص).

٨٧- د. فاطمة موسى : **توفيق الحكيم والسلطان الحائر.**
في : مجلة المسرح/ القاهرة : مسرح الحكيم، عدد٣، مارس ١٩٦٤ (٤ص).

٨٨- كوكب الشرق، ٢٥ نوفمبر ١٩٢٤.

٨٩- لويس، رولاند: مسرحية الفصل الواحد. (دراسة) .
ترجمة : سعد الحسينى. في: مجلة الثقافة الأجنبية.
بغداد : وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٠ (٥ص).

٩٠- د. عبد المنعم خفاجى : **توفيق الحكيم رائد الأدب المسرحى.**
فى : مجلة الهلال .
القاهرة : دار الهلال، أول نوفمبر ١٩٨٠. (٨ص).
٩١- مجلة تياترو. العدد الأول، ٥ أكتوبر ١٩٢٤ .

رابعا : الإبحاث غير منشورة :

٩٢- جازيه فرفانى : **مصادر ثقافة توفيق الحكيم الفرنسية - وأثرها على فنه المسرحى .**
رسالة ماجستير غير منشورة
إشراف د. سهير القلماوى - د. سامية أحمد أسعد .
جامعة القاهرة. كلية الآداب، ١٩٨٨. (٤٩٣ص).

* * *

صدر للمؤلف

١- مسرح نجيب سرور - التوظيف الدرامي لأشكال الأدب الشعبي.

القاهرة : مكتبة مدبولي، ١٩٨٩.

٢- نظرية أرسطو طاليس عن الكوميديا .

القاهرة : مكتبة مدبولي، ١٩٩٣ .

٣- المسرحية العربية - الحقيقة التاريخية والزيف الفني .

القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.

٤- مدخل إلى دراسة علم العلامات .

القاهرة : هيئة قصور الثقافة، ١٩٩٥.

تحت الطبع :

- أوراق جديدة فى الفن المسرحى .
- قاموس المسرحية فى مصر (١٨٧٠ - ١٩٧٠)

فهرست بموضوعات البحث

* الإهداء 5

* تقديم 7

* **الفصل الأول :**

ملامح التطور التقنى للهزلية (١٩٢٤ - ١٩٣٢)........................ 17

* مدخل: توفيق الحكيم ومرحلة الكتابة لفرقة آل عكاشة........... 19

* المبحث الأول : تطور حرفية حبكة الهزلية 33

* المبحث الثانى: تطور بناء وتوظيف الشخصية والحوار فى الهزلية... 65

* المبحث الثالث : تطور توظيف الزمن والنصوص غير الكلامية فى الهزلية... 102

* المبحث الرابع : تطور إستخدام مصادر المضحك فى الهزلية وملامح النمط الملهاوى 132

* خاتمة الفصل الأول 155

الفصل الثانى :

ملامح التطور التقنى للملهاة الخفيفة (١٩٣٥ - ١٩٤٩)........ 171

* مدخل : توفيق الحكيم والكتابة الدرامية لغرض النشر 173

* المبحث الخامس: تطور حرفية حبكة الملهاة الخفيفة 193

* المبحس السادس : تطور بناء وتوظيف الشخصية والحوار فى الملهاة الخفيفة 225

* المبحث السابع : تطور توظيف الزمن والنصوص غير الكلامية فى الملهاة الخفيفة 244
* المبحث الثامن : تطور استخدام مصادر المضحك فى الملهاة الخفيفة وملامح النمط الملهاوى 295
* خاتمة الفصل الثانى 315
* **الفصل الثالث :**
ملامح التطور التقنى لملهاة الموقف (١٩٥٠ - ١٩٦٠) ... 327
* مدخل : توفيق الحكيم والكتابة للمسرح الجاد 329
* المبحث التاسع : تطور حرفية حبكة ملهاة الموقف........... 264
* المبحث العاشر : تطور بناء وتوظيف الشخصية والحوار فى ملهاة الموقف 397
* المبحث الحادى عشر: تطور توظيف الزمن والنصوص غير الكلامية فى ملهاة الموقف............. 419
* المبحث الثانى عشر : تطور استخدام مصادر المضحك فى ملهاة الموقف وملامح النمط الملهاوى............ 451
* خاتمة الفصل الثالث : 478
* خاتمة البحث :.. 486
* قائمة المراجع : 506

رقم الإيداع : ٢٠٠٢/١٧٦٠٢

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلى سابقاً)



الثمن

أربعة جنيهات